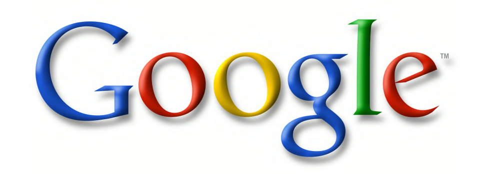
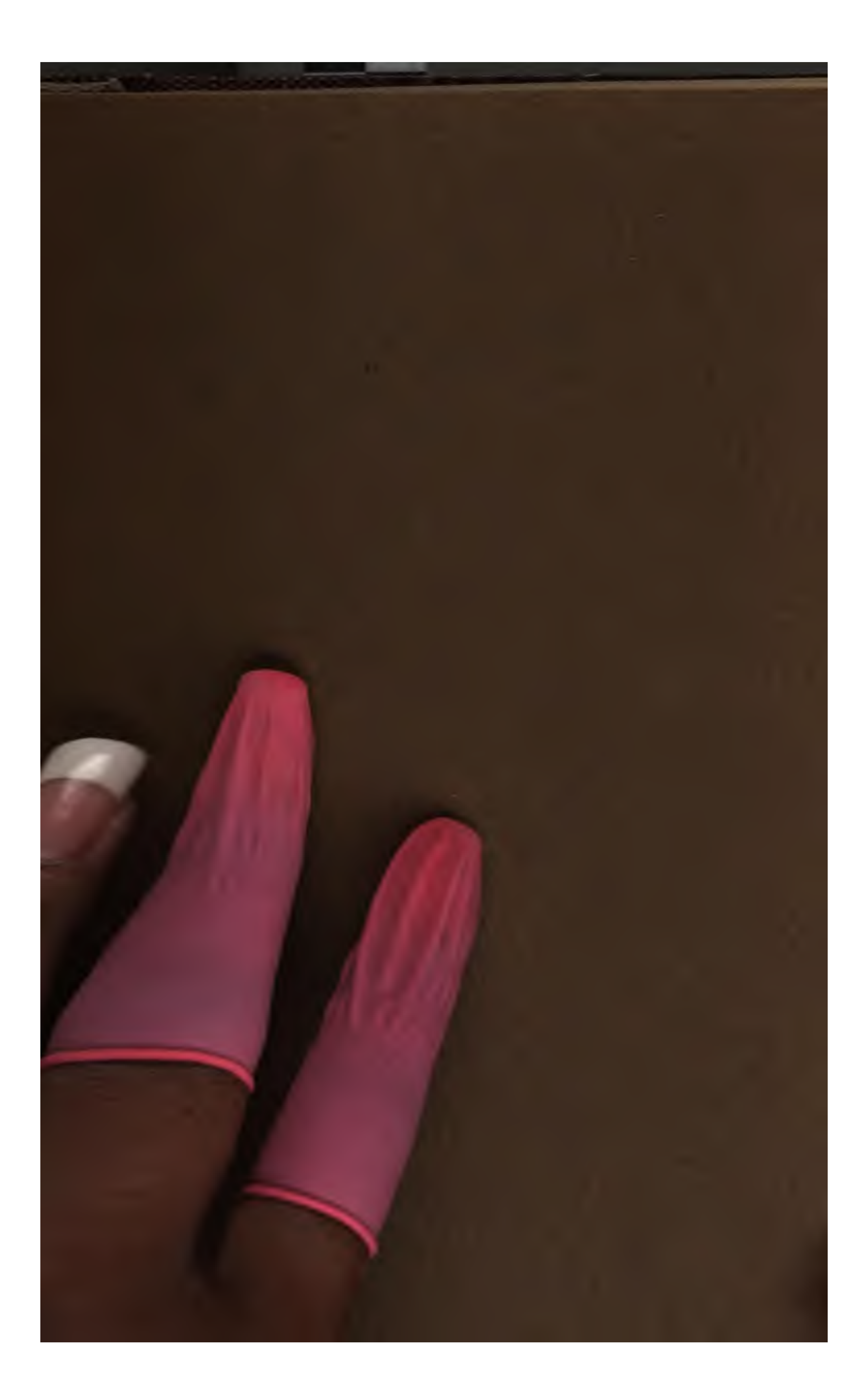







LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIV



Beiträge

zur

deutschen Literaturwissenschaft

herausgegeben

von

Dr. Ernst Elster

o. ö. Professor an der Universität Marburg.

Nr. 6. **Johann Klaj. Ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte des 17. Jahrhunderts.**

Von **Dr. Albin Franz.**

Marburg

N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung

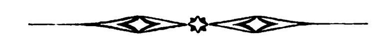
1908.

Johann Klaj.

Ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte des 17. Jahrhunderts.

Von

Dr. Albin Franz.



Marburg

N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung

1908.

Herren

Ernst und Paul Eichenberg

in Dankbarkeit und Verehrung

zugeeignet.



Vorwort

Nach der guten und umfassenden Arbeit Tittmanns mag es ziemlich kühn erscheinen, über einen doch immerhin unbedeutenderen Schriftsteller, wie Johann Klaj es ist, noch ein weiteres eingehend zu handeln. Aber obwohl Tittmann den Nürnberger Dichterkreis mit innigem Verständnis und liebevoller Forschung charakterisiert hat, so kann doch seine Darstellung in vieler Hinsicht den heutigen Anforderungen nicht mehr genügen. Wer sich eine warme Anschauung von dem Dichten und Treiben der drei wichtigsten Pegnitzschäfer verschaffen will, mag das Buch Tittmanns zur Hand nehmen und er wird den Geist und die ästhetischen Strömungen jener Kunstperiode recht gut erfassen können. Wer aber genaueres Material und ein schärferes Bild der einzelnen Poeten sucht, wird heute bei Tittmann kaum noch hinreichende Aufschlüsse finden; denn als dieser, vor nun etwa sechzig Jahren, seine Schrift veröffentlichte, lag über den Erscheinungen und poetischen Gestalten des 17. Jahrhunderts noch viel Staub und Nebel, wo wir heute ungleich klarer in die einzelnen Winkel und Nischen blicken. Vor allem die literarischen Beziehungen, die gerade für die Dichtung jener Zeit von so großer Bedeutung sind, erkennen wir heute weit sicherer, nachdem uns so viele Einzelforschungen und Studien vorgearbeitet haben. Von größeren Werken, die seitdem erschienen sind, nenne ich nur die Arbeiten von Waldberg, Palm und vor allem Karl Borinskis «Poetik der Renaissance», die mit sachlicher, wenn auch nicht selten zu scharfer Kritik viel Licht über die dichterischen Bestrebungen jener Periode verbreitet hat.

Im Jahre 1894, zur 250. Wiederkehr des Gründungstages des Pegnesischen Blumenordens, begann die noch heute bestehende literarische Gesellschaft gleichen Namens damit, eine Reihe von Einzeldarstellungen über die bedeutendsten Mitglieder des Ordens zu veröffentlichen. Es erschienen zunächst in der Festschrift dieses Jahres zwei umfangreiche, mit großer Sachkenntnis geschriebene Abhandlungen über die beiden ersten Ordensvorsteher, G. Ph. Harsdörffer und Sigmund von Birken; die Verfasser sind Theodor Bischoff und August Schmidt, beide Mitglieder der Pegnitzgesellschaft, die in ihren Werken ein eingehendes Quellenmaterial verwerten konnten. Vor allem die ästhetische Würdigung des ganzen Nürnberger Kreises, die Bischoff in seiner Darstellung von Harsdörffers Leben und Schriften gibt, ist in jeder Hinsicht anregend und fruchtbar, wie schon eine Besprechung in den «Mitteilungen für die Geschichte der Stadt Nürnberg» (Heft 12, Abteilung 2, 1897) richtig erwähnt und betont hat.

Ich möchte nun den Versuch wagen, einige Studien über das Leben und die poetischen Schriften des dritten der größeren Pegnitzschäfer zusammenzustellen, über Johann Klaj, der als Dichter sicherlich bedeutender ist als Birken, ja von einigen Literarhistorikern sogar über Harsdörffer gestellt wird, und der auch als Mitbegründer des Ordens unser Interesse verdient.

Die vorliegenden Studien sind auf eine freundliche Anregung Herrn Prof. Dr. E. Elsters hin entstanden, in dessen Germanistischem Seminar auch einige Teile der Arbeit vorgetragen und besprochen wurden. Der wohlwollenden Förderung und Ermutigung durch meinen hochverehrten Lehrer ist es vor allem mit zu danken, wenn ich diese Studien über Johann Klajs Leben und Dichten trotz mancher Unterbrechungen und Hindernisse zu einem gewissen Abschlusse bringen konnte; für die ganze Auffassung wissenschaftlicher literarhistorischer Forschung sind mir die Vorlesungen und persönlichen Belehrungen Herrn Prof. Elsters von unschätzbarem Werte gewesen. Ihm sei darum auch an dieser Stelle aufrichtigster Dank ausgesprochen.

Liebenswürdige Unterstützung durch Zusendung von Handschriften, Briefmaterial, Büchern und wertvollen Angaben über Klajs

Leben erhielt ich u. a. durch die Verwaltungen des Nürnbergischen Stadtarchives, des Germanischen Museums und des Pegnesischen Blumenordens in Nürnberg, des Würzburger Kreisarchives, der Fürstenschule zu St. Afra in Meissen und des Leipziger Universitätsarchives, denen ich dafür nochmals meinen wärmsten Dank sage, ebenso wie den Universitätsbibliotheken in Marburg und Göttingen und der Königlichen Bibliothek in Berlin, die mir in zuvorkommenster Weise alle zu meiner Arbeit nötigen Bücher beschafften.

Dijon (Côte d'Or), im Mai 1907.

Albin Franz.

Literatur.

Wir verzeichnen folgende Abkürzungen öfter angeführter Werke:

Balde = Jacobus Balde, Opera Omnia (Monachii 1729, Tomi VIII).

Barthold = F. W. Barthold, Geschichte der Fruchtbringenden Gesellschaft (Berl. 1848).

Bidermann = Jo. Gottl. Bidermann, Acta Scholastica (Leipz. u. Eisenach 1745).

Borinski = Karl Borinski, Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literar. Kritik in Deutschland (Berl. 1888).

Bouterwek = Friedrich Bouterwek, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrh., Bd. 10, Buch 3 (Gött. 1817).

Wilhelm Buchner = W. Buchner, August Buchner, Professor der Poesie und Beredsamkeit zu Wittenberg, sein Leben und Wirken. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Schriftlebens im 17. Jahrh. (Hann. 1863).

Buchner = August Buchner, Kurzer Weg-Weiser der Deutschen Tichtkunst (Jena 1663); wo im folgenden Buchners Poetik angeführt ist, beziehen sich die Angaben immer auf diese von Georg Göze besorgte erste Ausgabe, nicht auf den von Buchners Erben Praetorius 1665 veranstalteten Druck.

Creizenach = Wilh. Creizenach, Joh. Klaj; in der «Allgemeinen Deutschen Biographie», Bd. 16, S. 50—51 (Leipz. 1882).

Dietwar = Bartholomäus Dietwar, Leben eines evangelischen Pfarrers im früheren markgräflichen Amte Kitzingen, 1592—1670, von ihm selbst erzählt. Mit erläuternden Zusätzen herausgegeben von Volkmar Wirth (Kitzingen 1887).

Flathe = Theodor Flathe, Sanct Afra, Geschichte der Königlich Sächsischen Fürstenschule zu Meißen, 1543—1877 (Leipz. 1879).

Fleming = Paul Fleming, Deutsche Gedichte; herausg. von J. M. Lappenberg («Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart», Bd. 82 u. 83. Stuttg. 1865).

Goedeke = Karl Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung (2. Aufl., Dresd. 1887–1904, Bd. 1—8).

Hampe = Theodor Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg, von der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. bis 1806 (Nürnb. 1900).

Harsdörffer = G. Ph. Harsdörffer, Frauenzimmergesprächspiele (Nürnb. 1642 bis 49, 8 Teile).

Herdegen = (Johannes Herdegen), Historische Nachricht von des löblichen Hirten- und Blumenordens an der Pegnitz Anfang und Fortgang bis auf das durch göttliche Güte erreichte hundertste Jahr, mit Kupfern gezieret und verfasset von dem Mitglied dieser Gesellschaft Amarantes (Nürnb. 1744).

Jonckbloet = W. J. A. Jonckbloet, Geschichte der niederländischen Literatur; autorisierte deutsche Ausgabe von Wilhelm Berg und Ernst Martin (Leipz. 1870 u. 1872, 2 Bde.).

Koberstein = August Koberstein, Grundriß zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur; neubearb. durch K. Bartsch (5. Aufl., Leipz. 1873, 5 Bde.).

Krause = G. Krause, Der Fruchtbringenden Gesellschaft ältester Ertzschrein (Leipz. 1855).

Lemcke = Carl Lemcke, Von Opitz bis Klopstock (Leipz. 1882).

Manheimer = Victor Manheimer, Die Lyrik des Andreas Gryphius (Berl. 1904).

Morhof = Daniel G. Morhof, Unterricht von der deutschen Sprache und Poesie (Kiel 1682).

Opitz' Werke = Martin Opitz, Opera Omnia; Gesamtausgabe im Fellgibelschen Verlag (Bresl. 1690).

Opitz, Aristarchus = Martin Opitz, Aristarchus; in der von G. Witkowski besorgten Ausgabe: «Martin Opitzens Aristarchus sive de contemptu linguae Teutonicae und Buch von der Deutschen Poeterey» (Leipz. 1888).

Opitz, Poeterei = Martin Opitz, Buch von der deutschen Poeterei; in Braunes «Neudrucken deutscher Literaturwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts» (Halle 1902).

Ordensfestschrift = Festschrift zur 250jähr. Jubelfeier des Pegnesischen Blumenordens: a) Th. Bischoff, G. Ph. Harsdörffer, ein Zeitbild aus dem 17. Jahrh., b) Aug. Schmidt, Sigmund von Birken, gen. Betulius (Nürnb. 1894).

Palm = Hermann Palm, Beiträge zur Geschichte der deutschen Litteratur des 16. und 17. Jahrh. (Bresl. 1877).

Poetischer Trichter = G. Ph. Harsdörffer, Poetischer Trichter (Teil 1: 2. Aufl. Nürnb. 1650; Teil 2: 1. Aufl. das. 1648; Teil 3: 1. Aufl. das. 1653).

Schottels Sprachkunst = J. G. Schottel, Teutsche Sprachkunst (Braunschw. 1641).

Schottels Verskunst = J. G. Schottel, Teutsche Vers- oder Reimkunst (Wolfenb. 1645).

Tholuck = A. Tholuck, Vorgeschichte des Rationalismus; Teil 1: Das akademische Leben des 17. Jahrh. mit besonderer Beziehung auf die protestantisch-theologischen Fakultäten Deutschlands (Halle 1853—54, 2 Abteilungen); Teil 2: Das kirchliche Leben des 17. Jahrhunderts (Halle 1861—62).

Tholuck, luther. Theologen = A. Tholuck, Der Geist der lutherischen Theologen Wittenbergs im Verlaufe des 17. Jahrhunderts (Hamb. u. Gotha 1852).

Tittmann = Julius Tittmann, Die Nürnberger Dichterschule. Harsdörfer, Klaj Birken (Gött. 1847).

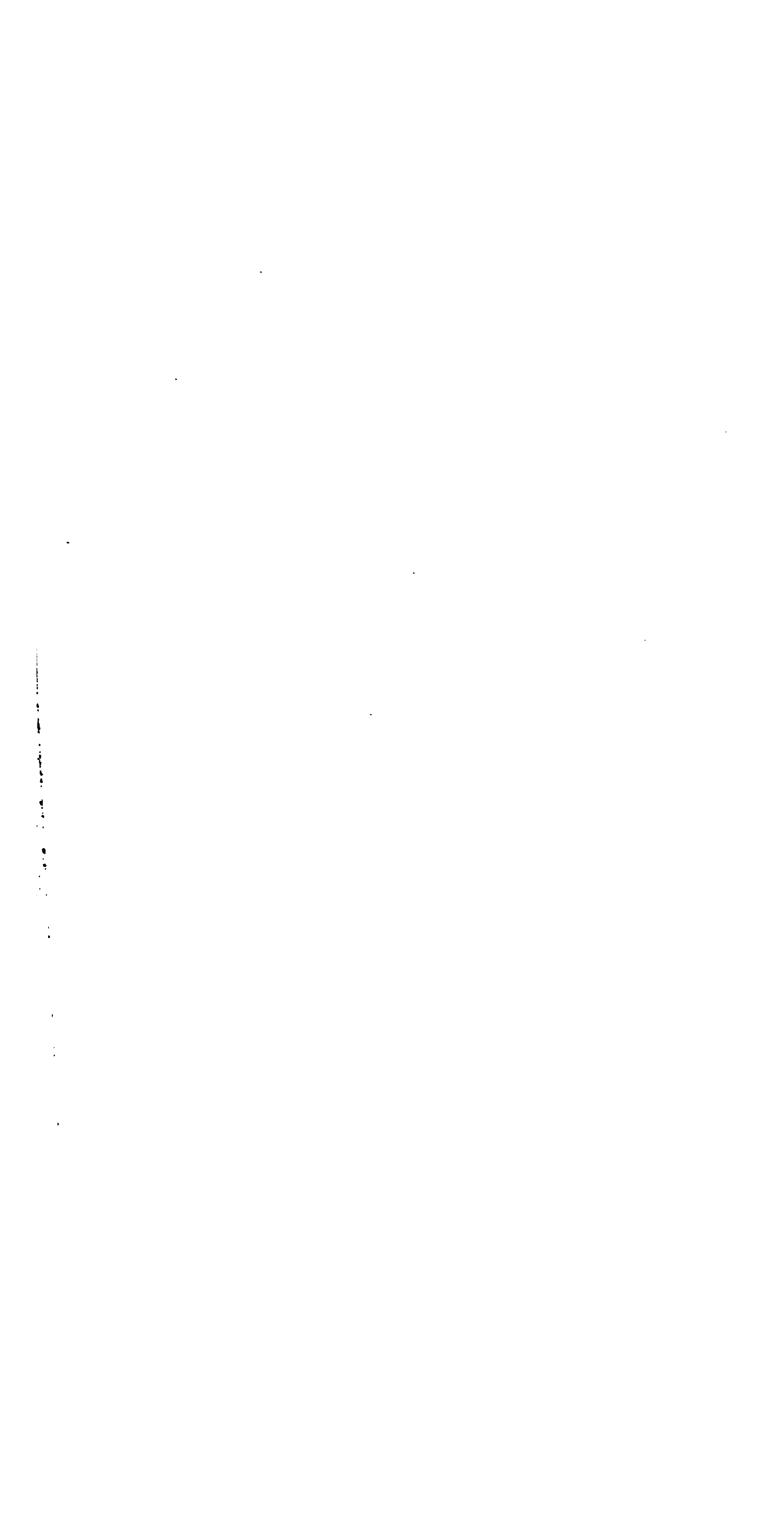
Waldberg = Max von Waldberg, Die deutsche Renaissancelyrik (Berl. 1888).

Westermayer = Georg Westermayer, Jacobus Balde, sein Leben und seine Werke (Münch. 1868).

Wetzel = Joh. Caspar Wetzel, Hymnopoeographia oder historische Lebensbeschreibung der berühmtesten Liederdichter (Herrenstadt 1718, 2 Bde.).

Will = G. A. Will, Nürnberger Gelehrten-Lexikon (Nürnb. 1755—58, 4 Bde.).

Zesen = Philipp von Zesen, Hochdeutscher Helicon (Wittenb. 1640).



Kapitel 1.

Des Dichters Leben.

Die bisher veröffentlichten Darstellungen von Johann Klajs Leben sind außerordentlich dürftig. So füllt z. B. in der Skizze Creizenachs in der «Allgemeinen deutschen Biographie» der Lebenslauf des Dichters kaum eine halbe Seite, obwohl wir hier die inhaltreichste Zusammenstellung haben, die zur Zeit vorliegt. Abgesehen aber von dieser ungeheuren Knappheit leiden auch die meisten Darstellungen an mancherlei Ungenauigkeiten und Fehlern, da sie größtenteils recht kritiklos aus älteren Werken übernommen sind. Wenn jemand einmal recht gewissenhaft sein wollte, so zog er noch zu Rate, was sich über Klaj in einigen Kompendien des 17. und 18. Jahrhunderts findet; die am häufigsten ausgeschriebenen Bücher dieser Art sind: M. E. Neumeisters «Specimen Dissertationis Historico-Criticae de Poetis Germanicis . . .» (o. O., 1695), ferner G. A. Wills «Nürnberger Gelehrten-Lexikon» und endlich vor allem Joh. Herdegens «Historische Nachricht von dess löblichen Hirten- und Blumenordens an der Pegnitz Anfang und Fortgang . . .». Diese Werke sind aber nur mit größter Vorsicht zu benutzen, wofür nur als Beweis dienen mag, daß sie sich nicht selten in wesentlichen Angaben widersprechen. Alle die Irrtümer und falschen Überlieferungen zu verzeichnen, die sich im Laufe der Zeit in einzelne literarhistorische Werke eingeschlichen haben, würde jedoch zu weit führen und zur Sache selbst nichts beitragen.

Wir wollen vielmehr versuchen, Klajs Lebenslauf möglichst gewissenhaft zu verfolgen, ohne dabei auf die vorhandenen Darstellungen Bezug zu nehmen. Als Quellen zu dieser Untersuchung müssen uns naturgemäß zunächst die Werke des Dichters dienen. Zwar finden sich in den gelehrt-nachahmenden Dichtungen jener

Periode nur selten rein individuell und persönlich aufgefaßte Züge, aber doch war gerade die gelehrte Pedanterie und eingebildete Selbstschätzung ein Grund dafür, daß wir in den Titeln, in den Widmungen und in den Lob- und Ehrgedichten der Werke manche wertvolle Notizen verborgen finden. Die unerfreuliche Cliquen- und Protektionswirtschaft, die vor allem in jener Zeit blühte, schuf die unglückselige Gattung der sogenannten Lob- und Ehrgedichte, in denen sich bekannte Dichter und Gelehrte in schamlosester Weise beräucherten und verhimmelten; nur mit einem Gefühle des Ekels vermögen wir heute diese Gedichte plumpster Machart zu lesen, und wir verstehen es kaum, wie die gebildetsten und gelehrtesten Männer eines Zeitalters solche Verse verfassen konnten.

Als weitere Quelle für Klajs Lebensschicksale müssen wir die Andeutungen und Bemerkungen betrachten, die wir in zeitgenössischen Schriften über ihn vorfinden; diese Quelle fließt nun freilich ziemlich spärlich, da unser Dichter durch seine bürgerlichen und sozialen Verhältnisse nicht gerade eine hervorragende Stellung einnahm, wie dies z. B. bei seinem Freunde Harsdörffer der Fall war. Eine jener berüchtigten Leich- oder Trauerschriften, wie sie damals in freigebigster Weise auf jeden einigermaßen bedeutenden Mann verfaßt wurden, findet sich über Klaj nicht vor; den Grund dafür werden wir später noch erkennen. Schließlich aber können wir bei unserer Betrachtung doch noch einiges handschriftliche und urkundliche Material verwerten; das, was sich von schriftlichen Aufzeichnungen aus des Dichters eigener Feder erhalten hat, ist allerdings nicht bedeutend; es besteht aus zwei Dedikationen, die wir vor zwei Schriften Klajs in den Exemplaren der Berliner K. Bibliothek eingetragen sehen, und aus zwei längeren Briefen, die auf meine Veranlassung in dem K. Bayr. Kreisarchiv zu Würzburg aufgesucht wurden; aus eben diesem Archive stellte man mir noch eine Reihe weiterer urkundlicher Aufzeichnungen des 17. Jahrhunderts zur Verfügung, aus denen sich manches entnehmen ließ. Einige handschriftliche Werke der Pegnitz-Gesellschaft, die sich im Ordensarchive vorfanden und mir von der Nürnberger Stadtbibliothek zur Einsicht gesandt wurden, enthielten kaum Nennenswertes; interessanter war der Inhalt von ein paar Nürnberger Ratsprotokollen, von denen mir das Kreisarchiv daselbst Abschriften anfertigte. Wo ich sonst noch durch Anfragen und Nachforschungen Neues zu finden gesucht habe, werde ich es gelegent-

lich mit erwähnen; im ganzen ließ sich auch hier nur sehr wenig entdecken, da in der unruhigen Zeit des Dreißigjährigen Krieges viel urkundliches Material vernichtet wurde.

Bevor ich mit Klajs Leben beginne, möchte ich noch einige Worte über die Schreibung seines Namens sagen. Unter den Schreibungen, die mir bis jetzt bei meiner Untersuchung aufgestoßen sind, sind fast alle vertreten, die man sich ungefähr denken kann; wir finden *Klaj, Klay, Kley, Klajus, Clajus, Claius* u. a. m. Der Dichter selbst schrieb sich bald *Klaj,* bald *Klajus,* an einigen Stellen auch *Clajus;* in seinen gedruckten Werken aber findet man auf den Titeln fast durchgängig die Form *Klaj,* und diese deutsche Schreibung des Namens ist meines Erachtens für uns die allein maßgebende; höchstens hat die Form *Clajus* noch einige Berechtigung, da der Dichter sie in seinen handschriftlichen Aufzeichnungen gebrauchte, wo man die gelehrten lateinischen Namen außerordentlich liebte; bei *Klaj* kam noch hinzu, daß er im Pegnitzorden den Schäfernamen *Clajus* führte. Aber wie wir heute nicht mehr zu sagen pflegen Opitzius, Buchnerus, Ristius und Schottelius, so müssen wir auch für unseren Dichter die deutsche Form Klaj als maßgebend annehmen.

Johann Klaj wurde am Ufer der Elbe, in der zum damaligen Kurfürstentum Sachsen gehörigen Stadt Meißen geboren, die dem ganzen umliegenden Gebiete den Namen des Meißner Landes gab. Für die Richtigkeit dieser Tatsache haben wir verschiedentliche Beweise: vor allem finden sich in des Dichters Werken einige nicht mißzuverstehende Andeutungen darüber; so heißt es auf Seite 5 des «Pegnesischen Schäfer-Gedichtes» vom Jahre 1644:

> Da, wo der Meisnerbach sich durch die Thäler zwänget,
> Die Silberklare Flut dem Landesstrom[1] vermenget,
> Der in dem Böhmerwald Geburtesqwellen hat,
> Und geust sich in die See, dort nechst der Cimberstat.[2]
>
> Liegt die höchstgepriesene Provintz Sesemin[3], und darinnen der anmutige Schäfer Aufenthalt Sanemi[3], welchem an Lust und Zier kein Ort etwas bevorgiebt usw.,

und in dem «Weihnachtsliede» Klajs vom Jahre 1644 lesen wir in den ersten Versen:

---

[1] Der *Landesstrom* ist die Elbe. — [2] Die *Cimberstat* ist Hamburg.

[3] *Sesemin* und *Sanemi* sind Anagramme auf «Meißen» und «Misnea».

Wie werd ich mich noch eins an deinen Strom erfrischen
Die du so sanffte rauscht in bergichten Gepüschen,
Du reiche Nymfen-Lust, du klarer Elben-Fluss,
Da mir die Mutter gab den aller ersten Kuss?

Über den Tag von Klajs Geburt wissen wir nichts, ja sogar das Jahr scheint nicht ganz festzustehen. Bisher nahm man allgemein 1616 als Geburtsjahr des Dichters an, und diese Angabe findet sich denn auch in fast allen Literaturgeschichten überliefert. Woher stammt aber dieses Datum? Es stößt uns zum ersten Male auf in den «Acta Scholastica» J. Gottl. Bidermanns, welche 1745 in Leipzig und Eisenach erschienen[1], und von hier ist es in Wills «Nürnberger Gelehrtenlexikon» und aus diesem in die anderen Lebensdarstellungen übergegangen; da sich aber Bidermann in seinen Angaben fast wörtlich an Herdegen anschließt und bei der Menge des von ihm zu bewältigenden Stoffes sicherlich keine Zeit für Einzelforschungen über einen simplen Magister übrig hatte, so ist es leicht möglich, daß die Zahl 1616 bei ihm nur auf einer wahrscheinlichen Mutmaßung beruht. Mit Recht weist Franz Horn in seiner Literaturgeschichte[2] darauf hin, daß sich bei Herdegen, der doch noch am besten unterrichtet zu sein scheint, da er nach seinen eigenen Angaben das Archiv des Blumenordens zu Nürnberg in seinen Aufzeichnungen verwerten konnte, über Klajs Geburtsjahr keine Bemerkung findet. Die Nachforschungen, welche auf meine Bitte in den Meißnischen Kirchenbüchern der Zeit angestellt wurden, ergaben für das Jahr 1616 keinerlei Resultat; nach alledem kann es nicht als unwahrscheinlich gelten, daß die Geburt unseres Dichters in ein anderes Jahr fällt, meines Erachtens kaum vor 1616, da Klaj noch 1644 «Beflissener der Theologie», d. h. Kandidat der Theologie ist. Andererseits kann er nicht nach 1621 geboren sein, wenn sich auf ihn in der Leipziger Universitätsmatrikel eine Eintragung vom Sommer dieses Jahres bezieht, welche lautet:

«Johan. Claiꝰ[3], Missnensis 10 gr. 6₰».

Wie mir Herr Universitätsrat Dr. Meltzer in Leipzig mitteilte, war es in jener Zeit Sitte, daß Nachkommen gewisser Familien bereits als Kinder inskribiert wurden; es ist daher sehr wahrscheinlich,

[1] Bd. 5, S. 383. — [2] «Poesie und Beredsamkeit der Deutschen von Luther bis zur Gegenwart», Bd. 1, S. 338 (Berl. 1822).

[3] Claiꝰ = Claius; ꝰ = us, eine damals übliche Abkürzung.

daß sich der betreffende Eintrag auf unseren Dichter bezieht, zumal sich sonst ein Johann Klaj in jener Zeit nirgends nachweisen läßt. Was des Dichters Familie betrifft, so haben sich hierüber bestimmte Nachrichten nicht auffinden lassen. Ob sich von unserem Klaj Fäden ziehen zu Johannes Clajus, dem deutschen Grammatiker des 16. Jahrhunderts, möchte ich nicht unbedingt bestreiten. Im zweiten Bande von Joh. Aug. Müllers «Versuch einer vollständigen Geschichte der Schule zu Meißen»[1] wird ein gewisser George Claius, Ratsherr in Meißen und Protonotarius beim dortigen Konsistorium, erwähnt, der sich am 16. September 1579 mit Ursula, der Tochter eines Magisters Hiob Magdeburg (1543—1569), aus einem alten Freiburger Geschlechte, verheiratete; vielleicht war dieser George Claius der Großvater unseres Dichters, der dann einer ratsfähigen Familie entstammen würde, woraus wir uns auch die frühzeitige Eintragung in das Leipziger Matrikelbuch erklären könnten. Über des Dichters Eltern ließ sich leider nichts ermitteln.

Wo genoß nun Klaj seinen ersten Unterricht, d. h. welche Schule besuchte er? Damals gab es in Meißen zwei höhere Anstalten, einmal die Fürstliche Landesschule zu St. Afra, welche 1543 von Herzog Moritz errichtet worden war, und dann eine Stadt oder Ratsschule, welche ungefähr um dieselbe Zeit entstand und besonders für die Kinder der Gemeinde bestimmt war. In den Aufnahmematrikeln der Afranerschule kommt der Name Clajus dreimal vor:

a) Samuel Clajus aus Meißen vom 14. Juli 1614—1619,
b) Paulus „ „ „ „ 24. „ 1620—1621,
c) Melchior „ aus Roßwein 1666—1672.

Für unsere Zeit kommen natürlich nur die beiden ersten Eintragungen in Betracht, welche uns zunächst zeigen, daß eine Familie Clajus damals in Meißen ansäßig war; in welcher Weise unser Klaj damit zusammenhängt, ist schwer zu sagen. Vielleicht waren die beiden genannten Schüler, Samuel und Paulus Clajus, Brüder unseres Dichters, welche noch die Fürstenschule besuchten; als aber dann Johann Klaj in das schulpflichtige Alter kam — denn erst mit elf Jahren wurden die Knaben in St. Afra zugelassen — herrschten infolge der andauernden Kriegsunruhen so ungeordnete Verhältnisse in der Landesschule, daß nur noch wenige Schüler daselbst aus-

[1] Leipzig 1789, S. 1789.

hielten; daraus ließe es sich erklären, daß Klaj die städtische Schule besuchte; zu dieser Annahme führt uns auch noch ein anderer, allerdings ziemlich geringfügiger Punkt: im obenerwähnten «Weihnachtsliede» vom Jahre 1644 sagt der Dichter bei der Erwähnung seiner Heimat und des Elbstromes (Vers 5—6):

Ich denke noch der Zeit wenn ich von Büchern kommen
Wie offt ich lustig'hab in deiner Flut geschwommen;

Theodor Flathe berichtet uns aber in seiner ausführlichen Jubiläumsschrift der Fürstenschule[1], daß es den Schülern der Anstalt wegen der damit verbundenen Lebensgefahr streng untersagt war, in der Elbe zu baden. Da Klaj auch in der Matrikel von St. Afra fehlt, so dürfen wir wohl mit Bestimmtheit annehmen, daß er also die Meißnische Ratsschule besucht hat. Diese Anstalt war eine von den gewöhnlichen Trivialschulen jener Zeit, wo man neben einer ausgedehnten Pflege der Religion viel Latein und etwas Griechisch betrieb. Nachdem Klaj diesen Bildungsgang etwa in den Jahren 1630—1636 durchgemacht hatte, bezog er wahrscheinlich die benachbarte Leipziger Hochschule, wo es für die Kinder der Stadt Meißen zahlreiche Stipendien und andere Vergünstigungen gab. Für diese Annahme spricht einmal die schon erwähnte Immatrikulationsurkunde und ferner wieder eine Stelle in dem «Weihnachtsliede» von 1644, wo es bei der Schilderung des Kriegselendes in Sachsen folgendermaßen lautet (Vers 15—18):

Wie weinet doch das Land, wie thränet doch die Stadt
Die nicht den letzten Preiss von dreyen schönsten hat
So unser Teutschland rühmt; die muss sich jetzund quelen
Bey der die Elster und die Pleisse sich vermählen . . .

Hier in der schönen und vornehmen Handelsstadt begann Klaj sein Studium mit dem Besuch philosophischer Vorlesungen, um sich den Grad eines Baccalaureus zu erwerben; denn damals mußte jeder Student zunächst eine Zeit lang, in der Regel drei Jahre, der Artistenfakultät angehören, bevor er zu seinem Spezialfache überging. In diesen Jahren müssen für die Familie Klajs unglückliche Umstände in den Wechselfällen des Krieges, der in den dreißiger Jahren in Sachsen besonders heftig tobte, eingetreten sein. Wie um dieselbe Zeit J. G. Schottel[2] das kostspielige Leipzig verließ, um in dem

[1] Sanct Afra, Geschichte der Kgl. sächs. Fürstenschule zu Meißen, 1543 bis 1877 (Leipz. 1879). — [2] Vgl. «Allgemeine Deutsche Biographie», Bd. 32, S. 407.

ruhigeren und billigeren Wittenberg sein Studium fortzusetzen, so zog wohl auch Klaj dorthin, um sich der Theologie zu widmen; die Würde eines Magisters erlangte er jedenfalls nicht. Daß unser Dichter in Wittenberg studiert hat, dafür haben wir verschiedene sichere Quellen; so erschien sein Erstlingswerk: «Augusti Buchneri Joas der heiligen Geburt Christi zu Ehren gesungen. Auss dem Lateinischen ins Deutzsche versetzt von Johanne Clajo» im Jahre 1642 in Wittenberg bei Johann Haken; diese Schrift ist Buchner gewidmet, welchen der Verfasser, der sich selbst als S. S. Theol. Stud. (= Sanctae Scripturae Theologiae Studiosus) bezeichnet, seinen Förderer und Patron nennt. Und auf Seite 8 des «Pegnesischen Schäfergedichtes» von 1644 heißt es von Klaj:

> Hernach wandte er seine Augen und Gedanken rückwärts seiner Heimat zu, bey sich seufftzend: Ach mein Vater- (aber jetzt nicht mein) Land, wann werd ich doch wiederüm auf den weißen Bergen[1], nechst der Regentin der Sächsischen Flüsse der Elben, den Uhrheber der Dactylischen Lieder den Weltberühmten Buchner singen hören?

Auch an vielen anderen Stellen seiner Schriften erwähnt er Buchner als seinen hochverehrten Lehrer. In Wittenberg nun, das trotz der Wirren des großen Krieges damals noch außerordentlich berühmt und besucht war und vor allem als theologische Universität viel galt, empfing Klaj die entscheidenden Eindrücke und Anregungen. Der theologische Geist Wittenbergs war in der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch mild, duldsam, voll praktischen und ernsten Wohltätigkeitssinnes, wie ihn Tholuck uns beschreibt[2]. Paul Röber, der beliebte Lehrer und Freund der Studierenden, Johann Hülsemann, der treffliche Exeget und Dogmatiker, und der tüchtige Jakob Martini waren Gelehrte, welche sich zunächst noch überraschend tolerant gegen die Anhänger Calvins verhielten; hier mag auch Klaj ein gut Teil seiner friedfertigen Gesinnung Andersgläubigen gegenüber erworben haben, die wir später bei ihm wahrnehmen können, als er protestantischer Pfarrer in katholischen Landen war. Besonders wichtig aber wurde für ihn der Verkehr mit dem berühmten Professor August Buchner. Für ihn bewahrte unser Dichter sein ganzes Leben lang eine innige Verehrung, und wir dürfen wohl

---

[1] Mit den *weißen Bergen* spielt Klaj auf Wittenberg an, wie er uns in einer Randbemerkung erklärt. — [2] Tholuck, Luther. Theologen.

vermuten, daß er diesem Manne als Schüler ziemlich nahe gestanden hat. Buchner war am 2. November 1591 zu Dresden geboren, kam 1604 auf die Schule nach Pforta und studierte seit 1610 zu Wittenberg erst Jurisprudenz und dann Theologie; 1616 erhielt er die Professur «in arte poetica» und 1631 auch die der Beredsamkeit; im Jahre 1661 starb er zu Wittenberg. Von diesem betriebsamen Geiste, den Borinski (S. 122) den «Gellert jener Zeit» nennt, sagt Lemcke in seiner Literaturgeschichte[1]: «Weniger als Poet und Schriftsteller, denn als Lehrer wirkte er, einen Lerneifer für Versbau und Reim um sich herum anregend, der besseren Inhalts, als die Zeit gab, würdig gewesen wäre. Eifrige, zum Theil exaltierte Schüler gingen aus seiner Schule hervor». Zesen, Lund und Schirmer lernten bei Buchner in Wittenberg, und es ist möglich, daß Klaj mit Philipp von Zesen hier zusammentraf, den er schon in einer seiner ersten Schriften, der «Höllen- und Himmelfahrt Christi» (S. 40), lobend erwähnt. Buchner war vor allem ein tüchtiger Philologe, welcher die alten Texte fesselnd zu interpretieren wußte und selbst eine Reihe von Schriftstellern herausgab, worunter sich auch Seneca befindet, der für Klajs Dichtung eine nicht unbedeutende Rolle spielen sollte. «Er las die Alten nicht mit einem Schwall toter Gelehrsamkeit, sondern mit lebendig frischem Geiste, mit Hinblick auf Leben und Sitten der alten Völker, mit einer philosophischen und ernst-sittlichen Grundanschauung», wie sein Nachkomme von ihm berichtet (Buchner, S. 80). Diese klassischen Studien brachten Buchner auch in brieflichen Verkehr mit gleichstrebenden Geistern, vor allem mit den großen niederländischen Gelehrten, einem Heinsius, Grotius, Vossius und Salmasius, deren Werke auf Klajs dichterisches Schaffen von großem Einfluß waren. Borinski (S. 144) sagt von Buchner: «Als Platoniker räumt er natürlich der gesungenen Poesie einen hohen Rang ein», und das Singspiel «Orpheus» vom Jahre 1638 bestätigt dieses Urteil; auch hierin mag Buchner nicht ohne Wirkung geblieben sein, wie uns die oratorienhaften Dichtungen Klajs vermuten lassen. Vor allem aber waren es des Lehrers poetische Theorien und dessen große Liebe zur deutschen Muttersprache, welche bedeutenden Eindruck auf unsern Dichter machten. Wie

---

[1] Dr. Carl Lemcke, Geschichte der deutschen Dichtung neuerer Zeit, Bd. 1, S. 184 (Leipz. 1871).

sein späterer Freund Harsdörffer bei dem berühmten Matthias Bernegger in Straßburg die Verehrung deutscher Sprache und deutschen Wesens eingepflanzt bekam, so wurde Klaj in Wittenberg für diese Ideale begeistert. Buchner nannte schon 1624 den Opitz einen «Phoenix der deutschen Poeten», und er war überhaupt einer der ersten, die den Boberschwan rückhaltlos anerkannten (Borinski, S. 123); der persönliche Verkehr der beiden Männer tat ein Übriges. 1628 gab Buchner die «Ars poetica» des Horaz heraus und vertiefte dann seine poetischen Studien immer mehr, bis er 1642, also zu einer Zeit, als Klaj sicher in Wittenberg weilte, selbst eine «Poetik» schrieb, die uns leider nicht in ihrer ursprünglichen Fassung, sondern nur in jüngeren Redaktionen erhalten ist; es ist wohl nicht ganz ein Spiel des Zufalls, daß Klaj in eben diesem Jahre, 1642, seine erste poetische Arbeit drucken ließ, seinen schon genannten «Joas». Haben wir heute auch erkannt, daß Buchner in Wahrheit durchaus kein dichterisches Talent besaß, so steht es doch unbedingt fest, daß er als Verbreiter poetischer Theorien von großer Bedeutung war. Daß er schon Vorlesungen über deutschen Versbau gehalten habe, hält man heute nicht mehr für wahrscheinlich; aber gerade dieser Umstand macht es fast zur Gewißheit, daß Klaj in persönlichem Verkehr mit dem Lehrer gestanden hat; denn ohne eine solche nähere Berührung ließe es sich kaum verstehen, daß er so vollkommen in das Fahrwasser Buchnerscher Ideen und Regeln kam und mit Überzeugung die daktylischen und anapästischen Metren vertrat, welche von der Fruchtbringenden Gesellschaft aufs heftigste angefeindet wurden. Freilich, Klajs theologische Studien scheinen unter der Vorliebe für die Poesie ein wenig gelitten zu haben; denn als er 1643 oder 1644 Wittenberg verließ, hatte er noch kein Examen hinter sich.

Zu Anfang des Jahres 1644 treffen wir unsern Klaj plötzlich in Nürnberg an; wie und wann gelangte er auf einmal weit nach dem Süden Deutschlands? Als Grund dafür, daß Klaj die sächsischen Lande verließ, findet man überall den Umstand angegeben, daß damals in diesen Gegenden die Kriegsfurie besonders heftig tobte. Diese Tatsache wird allerdings durch verschiedene Stellen in des Dichters Werken belegt, auf die man sich nun seit Herdegens biographischen Notizen immer wieder bezog; vor allem berief man sich auf den Eingang des «Pegnesischen Schäfergedichtes»

von 1644, wo es in Hinblick auf die Stadt Meißen folgendermaßen heißt (S. 5):

> Aus derselben hat das rasende Schwert, die Rache der gesuchten Beleidigung, und das wütende Getümmel der Waffen unlängst alle Kunst und Gunst verjaget: Schäfer und Schäferinnen sind üm ihre liebe Wollenherde gebracht;

und einige Seiten weiter sagt der Dichter von Wittenberg, das er gern einmal wiedersehen möchte (S. 8):

> Die Beschaffenheit deines mit Krieg bedrängten- und mit Angst bezwängten Vaterlandes wird solches schwerlich zulassen;

hieraus geht allerdings hervor, daß die Kriegsgefahren mit schuld daran waren, daß Klaj aus seiner Heimat vertrieben wurde; andererseits aber dürfen wir auch den Angaben dieses Schäfergedichtes nicht zu große Wichtigkeit beimessen; denn der Anfang des Werkes ist fast wörtlich an Opitzens «Schäferei von der Nymphe Hercynia» angelehnt, wo die Situation des Dichters eine ganz ähnliche ist. Es ist richtig, daß die sächsischen Lande in jenen Jahren, besonders 1643, durch häufige Durchmärsche der Schweden unter Torstenson hart bedrückt wurden, aber Ähnliches hatte man ja schon früher oft genug erlebt, und das Geschlecht jener Epoche war seit Jahrzehnten an das Wüten des Krieges gewöhnt. Meines Erachtens konnte dies allein kaum ein hinreichender Grund dazu sein, unseren Dichter so weit von seinem Vaterlande zu vertreiben; ich glaube vielmehr, daß ihn noch mancherlei andere Anlässe dazu bewogen haben. Vor allem scheint seine Familie in jenen Jahren stark mitgenommen oder gar vernichtet worden zu sein; jedenfalls finden wir in keinem von Klajs Werken mehr eine Erwähnung seiner Angehörigen, nur dann und wann macht sich noch eine schwache Erinnerung an die vergangene Jugend bemerkbar; allerdings etwas unbedingt Sicheres vermögen wir daraus nicht zu schließen. Jedenfalls aber muß Klajs pekuniäre Lage sehr schwierig geworden sein, und aller Mittel entblößt, sah er sich gezwungen, eine Beschäftigung zu suchen. Daß er aber dabei in seiner verwüsteten und entvölkerten Heimat wenig Erfolg haben würde, mochte er wohl einsehen, da es an zahllosen Bewerbern nicht mangelte, während es nur wenige freie Stellen gab; hätte er damals in Meißen noch Verbindungen gehabt, so würde er wohl dort geblieben sein.

Zur Charakterisierung der sozialen Zustände jener Zeit möchte

ich einige interessante Belege anführen: 1655 klagt Valentin Crüger von Wittenberg aus in einem Briefe an Titius: «Mich wundert, wie die Leute des Ortes so lange daliegen und bis ins 38. und 40. Jahr auf Promotion zu einem Amte zu warten sich gefallen lassen»; und Tholuck gibt in seinem «Akademischen Leben des 17. Jahrhunderts»[1] folgende bezeichnende Stelle aus Balthasar Schupps Satiren wieder: «Der Gelehrten sind so viel als schneiten sie vom Himmel, sonderlich der studiosi theologiae, alle Universitäten sind voll, es wimmelt allenthalben von magistern und candidatis, daß man schier nicht ausspucken darf aus Furcht, einem ins Gesicht zu speien». Solche Aussichten mochten dem ehrgeizigen, nach Dichterruhm strebenden Klaj wenig behagen, und er entschloß sich daher, seine Schritte in die Ferne zu richten. Zu einer akademischen Reise ins Ausland, wie sie damals bei den jungen Gelehrten und Dichtern Sitte war, hatte er keine Mittel, und so suchte er sich denn in Deutschland ein warmes Plätzchen. Daß er dabei auf Nürnberg verfiel, darf uns wenig verwundern. Diese schöne und reiche Stadt, welche trotz der Kriegszeiten noch über 40000 Einwohner zählte, war von schwereren Schlägen dank der klugen Diplomatie ihres Rates verschont geblieben und galt allgemein als wohlhabend und mildtätig; viele Emigranten und Flüchtlinge fanden damals gastliche Aufnahme in der freien Reichsstadt. Noch dazu scheinen zwischen Nürnberg und Wittenberg in jenen Jahren mancherlei verbindende Fäden bestanden zu haben. Buchner selbst stand mit dem gelehrten Nürnberger Ratsherrn Harsdörffer in Briefwechsel und war als Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft mit den Schriften und Plänen desselben vertraut; und von dem theologischen Professor Jakob Martini in Wittenberg, den Klaj sicherlich gehört hat, berichtet uns Tholuck[2] folgendes: «Wie teilnehmend er sich die äußere Lage der Studenten empfohlen seyn ließ, davon geben seine Empfehlungsbriefe an seinen Freund Saubert Zeugnis, dessen Stellung in dem ebenso wohltätigen als wohlhabenden Nürnberg möglich machte, für die Altdorfer Studierenden nicht wenig zu tun».

Im Jahre 1643 wird sich Klaj, vielleicht auch mit Empfehlungsschreiben versehen, nach Nürnberg aufgemacht haben, um hier einen Erwerb zu suchen oder in Altdorf seine Studien zu beschließen.

---

[1] Abteil. 1, S. 169—170.

[2] «Geist der luth. Theologen . . .», Abteilung 1, S. 41, Anm.

Herdegen sagt auf S. 14, wo er das Datum der Ordensgründung festlegen will: «Überdies ist bekannt, daß Klajus Ao. 1642 noch nicht zu Nürnberg gewesen; sondern erst Ao. 1644 dahin gekommen, wie seine, hier zum Druck zu erst beförderte Gedichte, solches zu erkennen geben». Freilich, daß Klaj 1642 noch in Wittenberg war, zeigte uns ja schon die Abfassung des «Joas»; aber gerade die Tatsache, daß der Dichter schon am Osterfeste 1644 seine «Auferstehung Jesu Christi» zu Nürnberg öffentlich in der Kirche vortrug und für den Druck dieses Gedichtes, der spätestens im Mai dieses Jahres stattfand, schon fünf Lobgedichte angesehener Nürnberger Männer verwerten konnte, macht es wahrscheinlich, daß Klaj bereits 1643 oder zum mindesten Anfang 1644 nach Nürnberg kam; da er nun in dem «Pegnesischen Schäfergedichte» (S. 6) auch noch erwähnt, daß ihn sein Verhängnis erst *nach vielen wandelbaren Unglücksfällen* an den Pegnitzfluß geführt habe, so dürfen wir wohl bestimmt annehmen, daß er Wittenberg schon im Jahre 1643 verließ.

Die Ankunft Klajs in Nürnberg sollte für ihn von größter Wichtigkeit werden; denn hier vollendete er fast alle seine Werke und erwarb sich selbst eine gesicherte soziale Stellung. Über diese Periode seines Lebens sind wir etwas genauer unterrichtet, da sich für diese Zeit vor allem die Widmungsschriften und die Lobgedichte verwerten lassen, die wir in seinen Werken finden. Auch die Beziehungen zu den übrigen Mitgliedern des Pegnitzordens lassen manches erschließen, obwohl sich im Archive der Gesellschaft bis jetzt noch nichts über Klajs persönliche Verhältnisse hat auffinden lassen; manches dürfte sich vielleicht für diesen Abschnitt des Dichters Leben noch bieten, wenn erst das Freiherrlich Harsdorfsche Familienarchiv geordnet und eröffnet ist. Die Stadtbibliothek von Nürnberg birgt leider gar kein verwendbares Material; nur im Kreisarchive befinden sich einige Notizen, die wir noch kennen lernen werden.

Spätestens zu Beginn des Jahres 1644 gelangte also der arme Kandidat der Theologie Johann Klaj, der nicht wußte, wo er sein Brot hernehmen sollte[1], nach Nürnberg; aber er, der vor kurzem erst seinen geliebten Lehrer Buchner verlassen hatte, kam hier sogleich in den Bannkreis eines anderen, vielleicht noch gelehrteren

[1] «Pegnesisches Schäfergedicht», S. 9, Zeile 4.

Mannes, der auf seine poetischen Arbeiten ebenfalls großen Einfluß ausüben sollte: ich meine Georg Philipp Harsdörffer, mit dessen Persönlichkeit wir heute im allgemeinen noch am vertrautesten sind von allen Pegnitzschäfern, obgleich er an wahrer dichterischer Begabung kaum der erste unter ihnen war. Seine Bedeutung beruhte vor allem auf seinem ungeheuren polyhistorischen Wissen, das er für seine Umgebung durch anregende Gedanken und Pläne fruchtbar zu machen wußte. Über sein Leben und seine Schriften finden wir sichere und ausführliche Auskunft in der umfangreichen Monographie von Th. Bischoff; neben dieser habe ich bei meiner Betrachtung noch die «Leichpredigt» zu Rate gezogen, welche Pfarrer Dilherr bei Harsdörffers Tode 1658 verfaßte. G. Ph. Harsdörffer wurde am 1. November 1607 als Sproß einer alten, ratsfähigen Patrizierfamilie zu Nürnberg geboren; er besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt, das sich damals interimistisch in Altdorf befand, und hörte dann 1623—26 Vorlesungen an dieser Universität; er beschloß seine juristischen Studien zu Straßburg, wo damals der weitberühmte Gelehrte Matthias Bernegger dozierte; nachdem er sich kurze Zeit in Nürnberg aufgehalten hatte, unternahm er eine längere Reise, die ihn nach Frankreich, England, den Niederlanden und Italien führte. Dieser Aufenthalt im Auslande wurde für Harsdörffer von ganz besonderer Wichtigkeit und von entscheidender Wirkung auf seine spätere literarische Tätigkeit; vor allem die Jahre 1629 und 1630, in denen er Italiens schönste und einflußreichste Städte wie Padua, Bologna, Rom, Neapel, Siena und Florenz kennen lernte, sollten für ihn und die ganze literarische Richtung des Pegnesischen Blumenordens maßgebend werden.

Als Klaj nach Nürnberg kam, befand sich Harsdörffer schon längst in einer angesehenen Stellung als Gerichtsherr seiner Vaterstadt und stand mit fast allen bedeutenden Männern seiner Zeit in Verbindung; er war auch bereits seit mehreren Jahren Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft und hatte hier gleichfalls eine gewichtige Stimme. Es ist nicht erstaunlich, daß sich der heimatlose und wissensdurstige Kandidat Klaj mit Freuden an diese kräftige und zielbewußte Persönlichkeit anschloß und mit lernbegierigem Eifer zu dem «Wandelbücherschrein» aufblickte, dessen berühmte «Frauenzimmergesprächsspiele» er durch Buchners Vermittlung sicherlich schon früher kennen gelernt hatte. Harsdörffer aber, der sich anscheinend in der Rolle des

Beschützers außerordentlich gefiel, wie uns eine Menge von Briefen in «Der fruchtbringenden Gesellschaft ältestem Ertzschreine»[1] zeigen, spielte sich wohl auch Klaj gegenüber als solcher auf; sein mitleidiges Herz mag noch ein Übriges dabei getan haben; Dilherr sagt auf S. 19 der obengenannten «Leichschrift» über Harsdörffer: «Auch ehrerbiethig und gutthätig gegen das Predigamt und überaus mitleidig und barmhertzig gegen seine nothleidende Nächsten gewesen: wie dessen Entziehung[2] nicht allein Einheimische, sondern auch Fremde genugsam empfinden werden. Denn ja kein armer Exulent oder dürftiger Student zu Ihme kommen, dem Er nicht willige Hülffe geleistet, auch mehrmals anderen ein Stuck Geld zugestellet . . .». Wir dürfen darum wohl annehmen, daß Klaj in jeder Hinsicht tätige Unterstützung bei diesem Manne fand, der ja in der Stadt nicht geringen Einfluß besaß. Harsdörffer seinerseits kam dabei aber wohl auch auf seine Kosten; es mochte ihm viel daran liegen, einen jungen Mann an sich zu fesseln, dessen dichterisches Talent er gewiß erkannte, und der soeben aus Wittenberg und Buchners Schule kam und manches Neue aus dem Norden mitbrachte. Wir werden noch sehen, daß sich das Verhältnis zwischen beiden bald zu einem mehr freundschaftlichen gestaltete.

Neben diesem angesehenen Weltmanne fand Klaj in Nürnberg noch eine andere Persönlichkeit, die ihn, «des heiligen Gotteswortes Beflissenen», in die Kirchen- und Schulkreise der Stadt einführen konnte. Da dieser Mann, Johann Michael Dilherr, eine nicht unwichtige Rolle in unseres Dichters Leben spielte, so müssen wir auch auf ihn etwas näher eingehen. Er war am 14. Oktober 1604 zu Themar im Hennebergischen geboren, besuchte das Gymnasium zu Schleusingen und später die Universitäten Leipzig, Wittenberg, Altdorf und Jena; in Jena war er schon 1631 als Professor der Beredsamkeit tätig und bekam danach noch die Professuren der Geschichte, Poesie und Theologie übertragen. 1642 ging er nach Nürnberg, wo man ganz besonders für ihn ein auditorium publicum errichtete, an dem er als Lehrer der Theologie, Philologie und Philosophie wirkte; außerdem übertrug man ihm noch die Aufsicht über alle Schulen und Stipendien, das Stadtbibliothekariat und endlich die Zensur über die literarischen Erscheinungen. Er

[1] Herausgegeben von G. Krause (Leipz. 1855). — [2] Entziehung = Tod.

war ein frommer und billig denkender Mann, dem die theologischen Gezänke seiner Zeit äußerst verhaßt waren: er legte mehr Wert auf milde Taten der Nächstenliebe, denn auf theologische Haarspaltereien, und auch von ihm berichtet Will im «Nürnberger Gelehrtenlexikon»[1], daß er sich «nach seiner Gutthätigkeit» der armen Studenten väterlich angenommen habe.

Dilherr begleitete den Lebensweg unseres Dichters von seinem ersten Auftreten in Nürnberg an mit größter Teilnahme und trug viel zu Klajs äußeren Erfolgen bei, nicht ohne ihn auch in mancher Hinsicht innerlich stark zu beeinflussen; seine milde, christliche Gesinnung, seine große Liebe zur Musik und vieles Andere fand bei Klaj fruchtbaren Boden und eifriges Nachstreben.

In die ersten Jahre seines Nürnberger Aufenthalts fällt die dichterisch tätigste und erfolgreichste Periode in Klajs Leben. Er setzte seine theologischen Studien fort und besuchte zu diesem Zwecke sicherlich die Vorlesungen in Dilherrs auditorium publicum, welches hauptsächlich jüngere Theologen in ihrem Berufe fertig ausbilden sollte. Wenn er auch durch Dilherr, der ja Inspektor der städtischen Stipendiaten war, manche materielle Unterstützung erhielt, wie er später einmal in einem Briefe bekennt, so mußte er doch auch für seinen Unterhalt selbst mit sorgen; wir dürfen hier wohl Herdegen Glauben schenken, wenn dieser von Klaj sagt, daß "er anfänglich eine Zeitlang mit Privatinformationen seinen Unterhalt hier gesucht"[2]. Eine solche erzieherische Tätigkeit als Hauslehrer finden wir in jener Zeit außerordentlich häufig, und fast in allen Lebensbeschreibungen armer Akademiker tritt sie uns entgegen. Durch Harsdörffer konnte Klaj ja in die vornehmen Kreise Nürnbergs eingeführt werden, und auch Dilherr und der Rektor der Sebalder Schule, Johann Vogel, mit welchem unser Dichter sehr früh bekannt wurde, vermochten ihm Zöglinge zu verschaffen; es ist sogar nicht unmöglich, daß Klaj Kinder von Harsdörffer selbst unterrichtete, der damals schon Söhne im Alter von 6 bis 8 Jahren hatte. Endlich aber schuf sich Klaj Gönner und weitere Einnahmen durch seine schriftstellerische Tätigkeit, welche er in Nürnberg sogleich sehr eifrig betrieb. Schon im April 1644 hatte er sein erstes dramatisches Gedicht, «die Auferstehung Jesu Christi», vollendet und am ersten Osterfeiertage dieses

---

[1] Bd. 1, S. 269. — [2] Herdegen, S. 236.

Jahres, nachmittags zwei Uhr, trug er es *bey hochansehnlicher Volkreicher Versammlung* in der Kirche[1] vor.

Dilherr verwandte sich eifrig mit bei dem Zustandekommen dieser Aufführungen, durch welche der religiöse Geist und die hochgepriesene deutsche Poeterei zugleich gepflegt und gehoben werden sollten. Aus den Einladungsschriften, welche Dilherr diesen Dramen vorsetzte, können wir schließen, daß die Zuhörer bei diesen Veranstaltungen vor allem vornehmere Bürger und Damen der Stadt und Liebhaber der Dichtkunst waren; in der alten Poetenstadt Nürnberg konnte es ja an Kunstverständnis nicht mangeln, und die trüben Kriegszeiten taten ein Übriges dazu, diese geistlichen Deklamationen in besondere Gunst zu setzen. A. Tholuck spricht in seinem «Kirchlichen Leben des. 17 Jahrhunderts»[2] die Ansicht aus, «daß schon um 1650 eine gewisse ästhetische Frömmigkeit zum Modeton der guten Gesellschaft Nürnbergs gehört hat»; so weit diese Stimmung schon vorhanden war, mußte sie den Bestrebungen Dilherrs und Klajs äußerst förderlich sein; und andrerseits konnten gerade diese Vorträge dazu beitragen, jenem Modeton noch weiteren Eingang zu verschaffen. Wir müssen dabei auch berücksichtigen, daß man in Nürnberg immer große Freude an allerhand theatralischen Vorführungen gehabt hatte; man denke dabei nur an die dramatische Dichtung des vorhergehenden Jahrhunderts, die vor allem in dieser Stadt ihren Sitz gehabt hatte; des öfteren kamen auch englische Komödiantentruppen nach Nürnberg, und in dem 1628 mit ziemlichen Kosten errichteten Fecht- und Komödienhause auf der Schütt fanden häufig theatralische Schaustellungen statt, wie uns Hampe in seinem Buche über die Nürnberger Bühne berichtet.

Wegen der ernsten Zeiten hatte man aber an Sonntagen jede Aufführung im Fechthause untersagt, und so kamen die Vorlesungen unseres Dichters sicherlich einem lebhaften Bedürfnisse entgegen. Ob Klaj für seine Bemühungen offiziell bezahlt wurde, läßt sich nicht feststellen; jedenfalls suchte er aber auf andere Weise aus seiner poetischen Tätigkeit etwas herauszuschlagen. Freilich durch den

[1] Man nimmt gewöhnlich an, daß er diese oratorischen Vorträge in der Sebalduskirche abhielt, wo Johann Saubert Hauptprediger war; aber sie können ebensogut in der Lorenzerkirche stattgefunden haben, zumal in einige dieser Werke musikalische Stücke von dem Komponisten Johann Staden eingelegt sind, welcher Organist zu St. Lorenz war. — [2] Abteilung 1, S. 29.

Verkauf seiner Schriften wird er kaum etwas Rechtes gewonnen haben; wir hören in jener Zeit bei viel berühmteren und geleseneren Schriftstellern andauernde Klagen über die Buchdrucker und -Verkäufer, welche dem Dichter kaum etwas vom Erwerb übrig lassen. Dafür suchte man sich durch Dedikation der Schriften Geschenke zu verschaffen und Gönner zu gewinnen. So zeigen z. B. zwei Exemplare von Klajschen Gedichten, die sich auf der K. Bibliothek zu Berlin befinden, auf dem Titelblatte eigenhändige Widmungen des Verfassers an einen gewissen Georg Christoph Geller. Daß solche Winke nicht mißverstanden wurden, zeigt uns das folgende Beispiel. Klaj eignete seine erste Schrift «*Denen Edlen . . . Herren Bürgermeistern und Rahte der weitberühmten Freien Kaiserlichen Reichs-Stadt Nürnberg*» zu, und schon am 25. Mai 1644 findet sich dann in den Nürnberger Ratsverlässen folgender Eintrag:

«I. Claii Meinen Herren offerirtes teutsches carmen von der Aufferstehung Christi soll man annehmen und weilen er auff Pfingsten noch eines zu machen dasselbe erwarten, alßdann räthig werden, was ihm dafür zu verehren sein möchte».

Das angekündigte Werk wurde denn auch zur rechten Zeit fertig und am Pfingstfeste, den 16. Juni 1644, nach beendigtem Gottesdienste vom Dichter vorgetragen. Klaj widmete diese Schrift gleichfalls den Bürgermeistern und dem Rate der Stadt und bald darauf, am 22. Juli, kommt folgender Ratsverlaß vor:

«Johannis Claien. Meinen Herren dedicirter (sic!) Carmen von der Höllen- und Himmelfahrt Christi soll man annehmen und auff der Herrn Losunger Herz stellen, was sie ihm sowohl für dieses als auch die jüngst offerierte Ufferstehung Christi verehren lassen wollen».

Durch solche Anerkennung ermutigt, fuhr Klaj in seinem poetischen Schaffen fort, zumal er sicherlich reichlich Zeit und Muße dazu hatte, da er noch kein Amt zu verwalten brauchte. Ich glaube mit Bestimmtheit, daß man alle seine geistlichen Vortragsgedichte in diese beiden ersten Jahre des Nürnberger Aufenthaltes setzen muß. Während wir von 1644—45 von nicht weniger als fünf Aufführungen des Dichters genau unterrichtet sind, findet sich nach diesen Jahren keinerlei Erwähnung derselben mehr. 1646 wurde Dilherr Hauptpfarrer bei St. Sebald und hatte wohl zunächst keine Zeit mehr für die poetischen Bestrebungen der Nürnberger Dichterschule, und im

darauffolgenden Jahre erhielt Klaj selbst eine regelrechte Anstellung im Schuldienste, die ihn stark in Anspruch nahm. Ehe wir zu diesem Wendepunkt in Klajs Leben kommen, mögen die Schriften dieser ersten Periode noch kurz erwähnt werden; es sind ein «Freudengedicht auf die Geburt Christi» für das Christfest 1645, ein «Herodes», welcher im Januar desselben Jahres zum Vortrag kam, ein *Trauerspiel* vom «Leidenden Christus», für das Osterfest 1645 bestimmt, und endlich ein «Engel- und Drachen-Streit», der wahrscheinlich zum Michaelistage dieses Jahres vorgetragen wurde, obgleich der Druck erst fünf Jahre später stattfand. Mehr als die Deklamation dieser geistlichen Stücke muß uns aber das Verlesen eines anderen Werkes in der Kirche verwundern und befremden; vom 27. Oktober 1644 stammt eine Einladung Dilherrs, welche mit diesen Worten schließt:

> Wie rein- und scheinlich prangt sie aus dem Grund gezieret,
> Wie Majestätisch klingt, was unsre Zunge rühret?
> Der lüstrend Römer weicht, der Griech der Trunkenpold,
> Der große Spanier, der Frantzmann Neurungshold,
> Erblasset neben uns. Wie sie nunmehr genesen,
> Mit Wunderart- zart- pracht- und mächtiglichem Wesen,
> Redt unser Klajus aus, der alles zierlich weist,
> Wann morgen früh der Hirt die Seelen abgespeist.
> Ihr Kunstbeförderer, beliebet das Beginnen,
> Verlieret kurtze Zeit, last eure Gunst gewinnen;[1]

am folgenden Tage verlas denn auch Klaj seine «Lobrede der Teutschen Poeterey», eine Verherrlichung und ziemlich anmaßende Überschätzung der deutschen Sprache und Dichtkunst. Aus Dilherrs Einladung geht übrigens auch wieder hervor, daß die Besucher von Klajs Vorträgen hauptsächlich Vornehme und Kunstliebhaber der Stadt waren. Daß ein solches Werk in der Kirche zur Verlesung kam, hatte für die Zeitgenossen nichts Auffälliges; wurden doch auch noch im 17. Jahrhundert die Sitzungen der alten Meistersinger in der Katharinen- und Marthakirche abgehalten, wie Theodor Hampe und Freiherr von Soden[2] uns berichten.

Diese Schrift über die deutsche Poesie widmete Klaj am Neujahrsfeste 1645 dem *«Wol Edel, Gestrengen und Vesten Herrn Johann*

[1] Vorwort zur «Lobrede». — [2] F. L. von Soden, Kriegs- und Sittengeschichte der Reichsstadt Nürnberg vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zur Schlacht bei Breitenfeld (Erlangen 1860, 3 Bde. 4⁰).

Jobsten Schmidmayern, von und auf Schwartzenbruck . . . Der freyen Künste Tugendeifrigen und vielmögenden Beförderern»;[1] durch diesen Freund und Beschützer der Dichtkunst, welcher selbst keine Kinder besaß, scheint Klaj mehrfach Unterstützungen genossen zu haben; als Schmidmayer am 24. Dezember 1647 «ein erbauliches und sanftes Ende gefunden hatte»[2], schrieb unser Dichter für die hinterbliebene Gattin, Frau Anna Marie, eine rührende geistliche «Trostschrift», glücklicherweise sein einziges Werk dieser damals allzuviel gepflegten Gattung.

Noch eines anderen Ereignisses dieser ersten Nürnberger Zeit müssen wir gedenken, das für Klaj sicherlich von nicht geringer Wichtigkeit war; am 25. März 1645 wurde er von dem Pfalzgrafen Georg Achatius Heher zum kaiserlich gekrönten Poeten ernannt. Als ich Klajs Werke zum ersten Male durchsah, bemerkte ich, daß der Dichter sich diesen Titel nicht früher als beim Drucke des «Leidenden Christus», also um Ostern 1645, beilegte; es erschien mir sehr befremdend, daß Klaj diese Würde nicht schon in seinen bis dahin erschienenen Gedichten erwähnte, zumal man doch in jener Zeit auf solche äußerliche Dinge größten Wert legte; in allen Lebensbeschreibungen unseres Dichters findet sich nämlich die Angabe, er sei in Wittenberg von seinem Lehrer Buchner zum Poeten gekrönt worden. Die ältere Dissertation Neumeisters sagt nur, daß Klaj P.L.C., d. h. Poeta laureatus caesareus gewesen sei, aber schon Herdegen will etwas mehr darüber wissen und berichtet S. 235.: «Er studierte zu Wittenberg, und wurde daselbst zum Poeten gekrönt»; aus dieser Quelle schöpfen dann alle Neueren diese Angabe über Klaj. Als ich nun vor kurzem einen autographischen Brief[3] unseres Dichters aus seiner Kitzinger Zeit zu Gesicht bekam, fand ich darin meine Vermutung bestätigt, daß Klaj erst in Nürnberg zum Kaiserlichen Poeten ernannt wurde; in diesem Briefe bemerkt der Dichter ausdrücklich, daß sein Krönungspatent vom 25. März 1645 stamme, also kurz vor der Veröffentlichung des «Leidenden Christus»; daraus ist es auch verständlich, daß Dilherr in seiner Einladungsrede zu diesem Gedichte unserem Klaj das Prädikat «mit Lorbeerlaub bezieret» beilegt. Herr Dr. G. A. Heher, welcher die Krönung vollzog, war ein Nürnberger Kind und weilte damals gerade als Rats-

[1] Auf dem Titelblatte der «Lobrede». — [2] Will, Nürnberger Gelehrten-lexikon, III, 545. — [3] Vom Würzburger Kreisarchiv.

konsulent in der Stadt; er hatte im Jahre 1644 sein Pfalzgrafenamt vom Kaiser übertragen bekommen und ward wohl von einem von Klajs vornehmen Gönnern veranlaßt, dem jungen Dichter die Poetenwürde zu verleihen; vielleicht hatte er auch den geistlichen Vorträgen unseres Dichters beigewohnt. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts genoß ja der Titel eines gekrönten Poeten immer noch eine gewisse Achtung, während er einige Jahrzehnte später schon häufig verspottet und belächelt wurde; Gotth. Wilh. Sacer spricht sich 1673 in seiner Satire «Reime dich oder ich fresse dich» scharf gegen die käuflichen Massenkrönungen aus. Klaj verdankte die Würde jedoch seinem poetischen Talente und so mochte er immerhin stolz darauf sein.

Nach diesen Ausführungen müssen wir aber noch einmal auf das wichtige Jahr 1644 zurückgreifen, in welchem bekanntlich der Pegnesische Blumen- oder Schäferorden gegründet wurde. Harsdörffer, welcher auf seiner italienischen Reise bemerkt hatte, wie dort fast in jeder größeren Stadt eine literarische Gesellschaft bestand, hegte wohl schon lange den Wunsch, in seiner Vaterstadt etwas Ähnliches zu schaffen; seine Beziehungen zur Fruchtbringenden Gesellchaft waren zwar sehr rege, aber er war doch zu weit von dem Zentrum dieses Kreises entfernt und fand nur selten Gelegenheit zu persönlichen Berührungen mit den Ordensmitgliedern. So kam ihm denn der eifrige und empfängliche Klaj zur rechten Zeit, um seine Pläne verwirklichen zu helfen; insofern ist ja wohl unser Dichter mit die Ursache der neuen Gründung gewesen, aber ihn als den Vater des Pegnitzordens zu betrachten, wie es Gervinus tut, halte ich doch nicht für richtig. Harsdörffer, dieser «Prototyp der Auslandssucht», wie ihn Borinski einmal nennt (S. 156), ahmte in dem neuen Unternehmen vor allem das italienische Schäferwesen nach, ohne dabei aber die praktische Betätigung zu vernachlässigen. «Mit Nutzen erfreulich» lautete das erste Motto des Ordens, und neben dem tändelnden Schäfertreiben verlor man die sprachlichen Bestrebungen nicht aus dem Auge. Der Orden war aber doch nicht eine Sprachgesellschaft im Sinne der Fruchtbringenden, sondern eher eine freie dichterische Vereinigung; Satzungen sind aus den ersten Jahren überhaupt nicht bekannt, und man darf annehmen, daß das gegenseitige Verhältnis zunächst noch ein recht loses war; der Anfang des Ordens war schon damit gemacht, daß Harsdörffer und Klaj sich als Strephon

und Clajus in idyllischer Schäferspielerei an den Ufern der Pegnitz ergingen, und ein genaues Gründungsdatum läßt sich wohl kaum nachweisen; was man über die sogenannte «Gründungsmythe»[1] S. Birkens berichtet, leuchtet mir nicht recht ein; doch wollen wir an dieser Stelle auf diese Frage nicht näher eingehen. Jedenfalls wurde Klaj durch diese gemeinsamen Bestrebungen noch mehr mit Harsdörffer verbunden und sein Ansehen mußte hiermit erheblich steigen. Vor allem knüpfte er dadurch auch eine Reihe literarischer Beziehungen mit anderen Männern an, die für ihn von großem Werte waren. Im Jahre 1645 kam Siegmund Betulius, später Siegmund von Birken genannt, nach Nürnberg; wie kurz zuvor Klaj aus Wittenberg, so kam jetzt dieser von Jena her als armer Student nach der gastlichen Stadt, in welcher seine Familie früher schon eine Zuflucht gefunden hatte. An ihm tat Harsdörffer dasselbe, was er unserem Dichter erwiesen hatte; er unterstützte ihn tätig und nahm ihn als Floridan in den Orden auf; bald darauf ging Betulius mit Empfehlungen seines Gönners nach Wolfenbüttel, wo er eine Stelle als Prinzenerzieher erhielt.

Die literarischen Erzeugnisse, welche diesem Schäfergeiste des Ordens entflossen, bestehen in dieser ersten Periode aus zwei Werken, an denen Klaj stark beteiligt war. Im Jahre 1644 erschien das «Pegnesische Schäfer-Gedicht» von Strephon und Clajus, von welchem unserem Dichter der Hauptanteil zuzuschreiben ist; es wurde bei einer patrizischen Doppelhochzeit am 16. Oktober zu Nürnberg von den beiden Freunden überreicht und brachte unserem Klaj gewiß eine erhebliche Spende ein. Die zweite Schrift dieser Gattung ist die «Fortsetzung der Pegnitz-Schäferei» von Floridan und Clajus, welche im folgenden Jahre, 1645, erschien; Klajs Beteiligung ist dabei viel geringer, und in einer späteren Auflage vom Jahre 1673 nannte sich Birken sogar allein als Verfasser auf dem Titel.

Die Jahre 1644—46, in denen Harsdörffer und Klaj die Hauptrolle im Pegnitzorden spielten, bildeten die eigentliche Blüte der Vereinigung, und das Interesse war in dieser Periode bei allen ein recht eifriges; in diese Zeit fallen denn auch die meisten Aufnahmen unter Strephon-Harsdörffers Präsidium. Schon zu Anfang 1645 wurde

[1] Zum erstenmal in Birkens «Fortsetzung der Pegnitzschäferei», 1645, dargelegt; näheres darüber in den genannten Arbeiten Bischofs, Tittmanns, Herdegens und Mönnichs. Siehe dazu das 3. Kap. dieser Arbeit.

Samuel Hund, ein Landsmann Klajs aus Meißen und Kurfürstlicher sächsischer Rat und Historiograph zu Dresden, in den Orden aufgenommen, nachdem er sich kurze Zeit in Nürnberg aufgehalten hatte; im selben Jahre folgten ihm noch Herr Dr. Johann Hellwig, ein bekannter Nürnbergischer Arzt, der Student Christoph Arnold, der später Diakonus an der Marienkirche wurde, ferner Herr Friedrich Lochner, Registrator an der Stadtkanzlei, und der zu jener Zeit außerordentlich berühmte Dichter Johann Rist, Pastor zu Wedel in Holstein. 1646 schlossen sich diesen noch an Herr Johann Sechst, ein studierter Mann und Korrektor der Endterschen Buchdruckerei, Justus Georg Schottel, der bekannte Sprachforscher und Grammatiker, Johann Georg Volkamer, Kaiserlicher Rat und Leibarzt in Nürnberg, und endlich ein gewisser Georg Conrad Osthof aus Celle a. d. Aller; auch die Aufnahme der ersten Frau, einer Dame aus Rists Bekanntschaft, fällt in diese Periode. Nach dieser ersten Blütezeit des Ordens wurden unter Harsdörffers Vorsteherschaft nur noch zwei neue Schäfer aufgenommen: 1648 Herr Anton Burmeister in Lüneburg und zehn Jahre darauf, wenige Wochen vor Strephons Tode, der erst sechzehn Jahre alte Christoph Frank, welcher nachmals Professor zu Kiel wurde. Der Ausbreitung des Ordens in den ersten Jahren seines Bestehens hatte Klaj, wie schon erwähnt wurde, eine Reihe wertvoller Bekanntschaften zu verdanken. Bald trat ein lebhafter Austausch von Lob- und Ehrgedichten zwischen Rist und Klaj ein, aus dem wir eine große gegenseitige Schätzung der beiden Männer zu erkennen vermögen, und auch mit Schottel scheint unser Dichter in näheren Verkehr gekommen zu sein, vermutlich durch Harsdörffers Vermittlung; denn beide Pegnitzschäfer sind durch Schottels Regeln über die Orthographie und manche seiner poetischen Vorschriften zweifellos beeinflußt worden. Auch an anderen Orten verwandte sich Harsdörffer für seinen jugendlichen Freund; 1644 war Strephon durch Philipp von Zesen in die von diesem 1643 gegründete Deutschgesinnte Genossenschaft aufgenommen worden, und schon in einem Briefe vom 23. Dezember desselben Jahres sandte er an Zesen die Namen von sechs ihm zugetanen Poeten, die er zur Aufnahme empfiehlt; es sind dies Wenzel Scherffer von Scherffenstein, Isaias Rumpler von Löwental, Samuel Hund, Siegmund Birken, Michael Moscherosch und endlich unser Clajus[1]. In diesem Briefe schreibt

[1] Vgl. Karl Dissel, Philipp von Zesen und die Deutschgesinnte Genossenschaft (Progr. des Hamburger Wilh.-Gymn., S. 56, Hamb. 1890).

Harsdörffer über Klaj: «Johann Clajus, ein wohlgeborner Poet, hat hier öffentlich geistliche Lieder auf die hohen Feste und jüngsthin eine freie Rede von deutscher Poeterei hören lassen: Kann heißen der Fremde und zum Gemäl haben eine Hand mit einem Rosenbusch und unter den Rosen die Jerusalemsblume. Jetzt arbeitet er an dem Kindermord Herodis.» Harsdörffers Vorschlag fand Beachtung und schon im April 1645 ist Klaj als der «Fremde» in die Deutschgesinnte Genossenschaft aufgenommen worden.

Der «Spielende», der so vielen anderen zur Aufnahme in die Fruchtbringende Gesellschaft verhalf, hätte seinen lieben Freund und Schäfergenossen auch gern dort eingeführt gesehen. Schon 1642 hatte er bei Ludwig von Anhalt des berühmten Dilherrn Aufnahme zu bewirken gesucht, aber der Fürst hatte in seinem Antwortschreiben vom 7. Dezember 1642[1] diesen Vorschlag zart abgelehnt, indem er darauf hinwies, daß «dergleichen geistliche noch nicht darinne befindlich»; man schien zu fürchten, daß durch solche Mitglieder leicht theologische Zänkereien in der Gesellschaft Platz greifen könnten, und so wagte es Harsdörffer nicht, Klaj direkt zu empfehlen; aber in einem Briefe vom 24. August 1644[2] berichtete er doch folgendermaßen nach Cöthen: «Weilen nun dieses Ortes die Teutsche Sprache in gang und schwang gelanget, die Sprachkunst des Suchenden (d. i. Schottel) in die Schulen eingeführet, und Johann Clajus, ein beflissener der H. Schrift, zwey herrliche Gedichte von jambischen, trochäischen, Anapästischen, Sapphischen, Daktylischen und andern mehr Reimarten öffentlich hören lassen»; und in einem weiteren Briefe an Ludwig vom April 1645[3] sagt Harsdörffer: «Ein Liebhaber der Teutschen Sprache, der nicht wil benannt seyn, schicket benebens etliche Stücke seiner Arbeit»; es ist nicht unwahrscheinlich, daß sich auch diese Stelle auf Klaj bezieht. Doch war man in der Fruchtbringenden Gesellschaft sicherlich wenig geneigt, den jungen Theologen aufzunehmen, der noch dazu in dem verpönten daktylischen oder Buchnerischen Versmaße schrieb; so unterblieb denn Klajs Aufnahme und wir hören nichts mehr von irgend welchen Beziehungen unseres Dichters zum Palmenorden.

Nach der eifrigen poetischen Tätigkeit Klajs in den Jahren 1644—45 trat eine Pause ein; im folgenden Jahre veröffentlichte er

[1] «Ertzschrein», S. 314. — [2] «Ertzschrein», S. 333. — [3] «Ertzschrein», S. 336.

nur eine Reihe von fünf «Andachtsliedern», abgesehen natürlich von einigen Gelegenheitsdichtungen, die sich zumeist in fremden Schriften befinden, vor allem bei Rist und Harsdörffer. Es scheint unserem Dichter in dieser Zeit ziemlich schlecht gegangen zu sein, woraus sich diese geringe Produktivität mit erklären ließe. Am 12. Januar 1647 finden wir dann in den Nürnberger Ratsverlässen folgenden Eintrag:

«Johannis Claij supplication, darinnen er unseren Herren seine Dürfftigkeit zu erkennen gibt und bitt, ihme und seinen studiis mit hülff zu erscheinen, damit er länger alhier zu leben habe, soll man den Herrn Kirchenpflegern und den Herrn Scholarchiis übergeben und auff ihre Hoch-Ehrwürden lediglich stellen, wie sie ihme Claij vermittels eines vacirenden Pfarrdienstes oder in anderer weg solcher gestalten eine Unterhaltung nur so lang schaffen wollen, bis etwan ein bequemer Kirchen- oder Schuldienst, dahin er befurdert werden könnte, sich erledigen möchte».

Demnach muß Klaj kurz vorher eine Bittschrift an den Rat der Stadt eingesandt haben, und sein Wunsch nach einer festen Stellung wurde denn auch bald erfüllt. Wie uns Bidermann in den «acta scholastica» (Bd. V, S. 351 ff.) berichtet, starb am 5. Mai 1647 Johann Ursinus, der zu Altdorf 1625 Baccalaureus und 1627 Magister geworden war und seit 1635 als collega tertius an der Lateinschule zu St. Sebald unterrichtet hatte. Diesem Manne folgte Klaj im Schuldienste nach, wo seine Stellung eine recht günstige gewesen zu sein scheint.

Nürnberg hatte zu jener Zeit schon eine Reihe guter Lehranstalten; außer dem Ägidiengymnasium, das im 16. Jahrhundert durch Ph. Melanchthon und Eobanus Hessus gegründet war, gab es noch vier sogenannte Trivialschulen, und zwar die von St. Sebald, St. Lorenz, St. Jakob und am Spital zum heiligen Geist; die Kinder der Armen endlich fanden Unterkunft in zahlreichen Privatschulen, wo man rechnen und schreiben lehrte. Die älteste Schule war die Ratsschule zu St. Sebald, die durch den trefflichen Rektor Sebald Haiden zu hoher Blüte gebracht wurde; schon 1544 zählte sie in sechs Klassen nicht weniger als 400 Schüler. Im 17. Jahrhundert wurde die Zahl der Klassen dann auf acht erhöht, und der Besuch blieb auch während des Dreißigjährigen Krieges gut. Das Haupt der Schule war zu Klajs Zeit Rektor Johann Vogel, ein tüchtiger und gelehrter Mann, der sich auch dichterisch mehrfach betätigte und gekrönter

Poet war; mit ihm hatte unser Dichter schon vor seiner Anstellung in Verkehr gestanden, wie uns eine Anzahl Ehrengedichte zeigen, welche Vogel für Klajs Schriften verfaßte. Als Konrektor der Schule wirkte seit 1631 Johann Dietlein, ebenso wie Johann Vogel schon ein älterer Mann von beinahe sechzig Jahren; ein freundliches Gedicht in Klajs Hochzeitsschrift ist Beweis dafür, daß sich unser Dichter auch mit ihm gut zu stellen wußte. Collega tertius, d. h. Lehrer der dritten Klasse, wurde nun Klaj selbst; daß er als Theologe eine solche Stelle annahm, darf uns nicht wundernehmen; ich erwähnte schon oben, daß es an Bewerbern für ähnliche Ämter durchaus nicht mangelte, und fast alle Pastoren hatten damals eine solche erzieherische Tätigkeit hinter sich. Klaj mußte für diese Beförderung um so dankbarer sein, da er nicht einmal die Magisterwürde erlangt hatte. Die Arbeit, welche er als Lehrer zu leisten hatte, war mehr langweilig als schwierig; er hatte täglich 4—5 Stunden zu halten, in denen er hauptsächlich lateinischen und Religionsunterricht erteilte, was ihm als theologisch Gebildetem nur geringe Mühe machen konnte.[1]

Mehr Kraft als der Unterricht selbst erforderte wohl die Aufrechterhaltung der Ordnung; denn gerade aus Nürnberg liegen in jener Zeit viele Klagen über rohe Schülerakte vor. Dafür war aber auch die Besoldung in der freien Reichsstadt eine recht auskömmliche nach den Begriffen des 17. Jahrhunderts.[2] Durch diese Anstellung ward des Dichters soziale Lage endlich eine ruhigere und erfreulichere; er wurde jetzt in weitere Kreise eingeführt und erwarb sich wohl in dieser Zeit auch das Bürgerrecht; denn nach einem Nürnberger Gesetze durfte nur ein Bürger in der Stadt heiraten, und zwar nur wieder ein Mädchen der Stadt; Klaj aber vermählte sich bald nach seiner Anstellung. Wie wir schon sahen, waren zwei angesehene Ärzte in den Pegnitzorden aufgenommen worden, Joh. Hellwig 1645 und Joh. Georg Volkamer 1646; durch diese wurde Klaj wahrscheinlich in den Kreis eingeführt, aus welchem er sich seine Gattin holte. Am 7. Oktober 1648 fand des Dichters Vermählung mit der

---

[1] Dr. H. W. Heerwagen, Zur Geschichte der Nürnberger Gelehrtenschulen; drei Aktenstücke aus den Jahren 1685, 1575 und 1622 (Progr. d. Kgl. Studienanstalt zu Nürnberg, 1863). — [2] K. L. Roth, Zur Geschichte des Nürnberger gelehrten Schulwesens im 16. und 17. Jahrhundert (Schulvortrag des Gymnasialrektors; Nürnberg 1839).

Jungfrau Maria Elisabeth Rhumelius statt, zu welcher die Freunde Klajs eine besondere Hochzeitsschrift drucken ließen, welche aus 19 Ehr- und Glückwunschgedichten und einer kleinen Schäferei besteht; aus diesem Werkchen können wir manches auf Klajs Leben und Beziehungen schließen. Die Familie Rhumelius oder Rumel war sehr angesehen; der Vater der Braut, Joh. Conrad Rhumelius wird von Will[1] als ein tüchtiger Medicus und guter Poet bezeichnet, er stammte aus Nördlingen, heiratete zu Reutlingen eine adlige Dame, Helena von Wyle und Schönbach, und wohnte seit 1628 in Nürnberg, wo er aber schon 1630 starb; er hinterließ zwei Söhne, welche ebenfalls Medizin studierten, und eine Tochter, eben die Gemahlin Klajs. Die Liebe zu diesem Mädchen wird wohl kaum eine überaus jugendlichideale gewesen sein; es ist uns kein Liebesgedicht Klajs überliefert, und die Braut des Dichters scheint schon reichlich alt gewesen zu sein, da ihre beiden Brüder schon um 1600 geboren wurden. Aber Klaj war trotzdem sehr zufrieden mit seiner Wahl und in einem Hirtengedichte[2] verteidigt er dem ledigen Floridan-Birken gegenüber die Ehe mit ihren Vorzügen; besonders charakteristisch erscheinen mir hier die folgenden Verse:

> Wann du bringst Kunst zu ihr, und sie zu dir ihr Geld,
> Alsdann so ist es wett: jens dis zusammenhält.
> Was nüzt sonst, an der seit, die pfennigleere Tasche?

Hier gibt sich die Freude des Dichters darüber kund, daß er, der Fremdling, nun endlich einmal festen Grund unter den Füßen fühlt. Ob die Ehe mit Kindern gesegnet wurde, läßt sich nicht sicher entscheiden; ich möchte es aber doch annehmen, da sich in Urkunden der späteren Zeit zweimal Klaj mit «den Seinen» erwähnt findet.

Genau eine Woche nach Klajs Hochzeitstage, am 14. Oktober 1648, alten Stiles, wurde zu Münster und Osnabrück der große Friede geschlossen, und nun begann zu Nürnberg bald ein neues, ungewohntes Treiben.[3]

Der Friede war nun wohl geschlossen, aber es blieben noch

---

[1] Nürnbergisches Gelehrten-Lexikon, Bd. 3, S. 426—29. — [2] S. v. Birken, Kriegs- und Friedensgedächtnis (Nürnberg 1650). — [3] Über die folgenden Vorgänge findet man am besten aktenmäßigen Aufschluß in dem umfangreichen Werke von J. G. von Meiern, Acta pacis executionis publica (Bd. 1: Hann. und Tüb. 1736, Bd. 2: Leip. und Gött. 1737).

unzählige kleinere Abmachungen und Entscheidungen weltlicher und geistlicher Art zu treffen. Zur Erledigung der strittigen Punkte wurde nun von allen beteiligten Mächten ein großer Friedenskongreß nach Nürnberg, der freien Reichsstadt, berufen. Die Hauptrollen spielten bei diesen Verhandlungen Karl Gustav von Pfalz-Zweibrücken, der spätere König von Schweden, und Octavio Piccolomini, Herzog von Amalfi, der Bevollmächtigte der kaiserlichen Partei; am 24. und 22. April 1649 trafen diese beiden Hauptvertreter in Nürnberg mit großem Gefolge ein. Nach vielen langwierigen Verhandlungen kam endlich am 11. September a. St. der Abschluß eines Präliminarrezesses zustande, zu dessen würdiger Begehung Karl Gustav vier Tage später ein prächtiges Festmahl im Rathaus abhielt; der berühmte Maler Sandrart stellte ein mächtiges Bild dieser prunkhaften Feier dar, und unser Klaj besang das Fest in seinem «Schwedischen Fried- und Freudenmahl», welches er dem schwedischen General und den übrigen Gesandten widmete. Nach mancher weiteren Debatte und vielen Verzögerungen, die hauptsächlich durch die kaiserlich-papistische Partei verursacht wurden, da man auf dieser Seite noch nicht recht an einen Frieden gehen wollte, fand sich endlich am 16. Juni 1650 a. St. Kaiser Ferdinand III. zur endgiltigen Unterzeichnung des vollständigen Rezesses bereit. Die Vollziehung dieses Friedensschlusses auf der Burg zu Nürnberg beschrieb Klaj in einem kurzen Schriftchen, welches den Titel führt:

«Warhaffter Verlauff / was sich bey geschlossenem und unterschriebenen Frieden zu Nürnberg auf der Burg begeben den 16./26. Juni / im Jahr 1650». (Nürnberg bey Jeremia Dümler; 4 Blatt.)

Am 4. Juli hielt dann der kaiserliche Gesandte, Octavio Piccolomini, ein großes Festbankett ab mit vielen künstlichen Schaugerichten, Aufführungen und Feuerwerk; eine weitläufige Beschreibung dieser Feier brachte Klaj in seinem «Geburtstag des Friedens», 1650, den er allen anwesenden Abgesandten zueignete. — In dieser Zeit gab es außerordentlich viel Arbeit für die Poeten; Kriegs- und Friedensdarstellungen erschienen überall in Deutschland und zu Nürnberg naturgemäß die meisten. Während Siegmund Birken, der besonders wegen der großen Friedensverhandlungen Ende 1648 nach Nürnberg zurückgekehrt war, vor allem die Feste des Herzogs von Amalfi verherrlichte und diesem seine Schriften widmete, sehen wir Klaj mehr

als schwedischen Lieferanten beschäftigt. Dem schwedischen General Gustav Wrangel, der mit in Nürnberg anwesend war, dedizierte er sein «Freudengedicht der seligmachenden Geburt Jesu Christi» und dem schwedischen Rat und Sekretär Bartholomäus Wolffsberg die «Trauerrede über das Leiden des Erlösers»; vor allem aber stellte er sich in unterwürfiger Weise in den Dienst Karl Gustavs selbst, für den er den «Engel- und Drachenstreit» und die «Irene, die vollständige Ausbildung des zu Nürnberg geschlossenen Friedens» drucken ließ. Dieser Fürst war überaus mild und freigebig; der Stadt Nürnberg schenkte er das obengenannte kostbare Gemälde Sandrarts für die Ausschmückung des Rathaussaales, und Harsdörffer berichtet in einem Briefe an Ludwig von Anhalt vom 7. August 1649[1], daß er für eine Ehrenschrift von dem Pfalzgrafen eine «guldene Ketten von 100 Dukaten» empfangen habe. Aus Klajs Widmungsgedichten können wir schließen, daß auch er von dieser Seite gnädig bedacht wurde.

Nach dieser zweiten Periode eifrigen poetischen Schaffens ist Klajs dichterische Laufbahn so gut wie abgeschlossen. Denn noch im Jahre 1650 fand er ein weiteres Feld seiner dienstlichen Tätigkeit, und mancherlei Sorgen und Krankheiten raubten ihm den Rest seiner Zeit. Ende 1650 wurde er nach Kitzingen a. M. als Pfarrherr berufen und schon im Jahre 1656 starb er daselbst. Über diese letzte Zeit von Klajs Leben, von der man früher so gut wie nichts wußte, habe ich einiges Neue finden können; doch dürfte es wenig Wert haben, hier alle kleinsten Einzelheiten zu erwähnen, da von einem Einflusse der Lebensschicksale auf die poetische Schaffenskraft des Dichters nicht mehr die Rede sein kann.

Die evangelische Gemeinde zu Kitzingen hatte im Verlaufe des 16. Jahrhunderts glückliche und ruhige Zeiten durchgemacht; als aber im Jahre 1626 der Würzburger Bischof Adolf von Ehrenberg während der Kriegswirren unrechtmäßigerweise das fränkische Gebiet, welches teilweise zu Brandenburg-Ansbach gehörte, an sich riß, begannen für die dortigen Protestanten harte Jahre der Unterdrückung. Über 1000 Kitzinger[2] verließen damals ihre Heimatstadt, um in der Fremde freie Religionsübung zu suchen. Als dann die Schweden im

[1] «Ertzschrein», S. 401. — [2] Vgl. G. Buchwald, Geschichte der Evangelischen Gemeinde zu Kitzingen, aus den Urkunden erzählt (Leipz. 1898).

Anfang der dreißiger Jahre siegreich am Maine auf der «Pfaffengasse» vorwärtsdrangen, wurde zu Kitzingen zeitweilig wieder evangelischer Gottesdienst abgehalten; aber schon 1635 verbot Bischof Franz von Hatzfeld jede Predigt; bei einem Taler Strafe durfte auch niemand in das benachbarte brandenburgische Gebiet zur Kirche gehen. Freundlicher verhielt sich dann der neue Bischof von Würzburg, der gleichzeitig Kurfürst von Mainz war, gegen seine protestantischen Untertanen; er erlaubte ihnen wieder, in fremde Gemeinden, vor allem in das nahe Sickershausen, zur Predigt zu wandern. Als aber durch den großen Friedensschluß der status quo vom Jahre 1624 in Religionssachen wiederhergestellt wurde, wandten sich die Kitzinger Evangelischen an den Kurfürsten, um von ihm freie Glaubensübung zu erbitten. Am 16. Dezember 1650 a. St. fanden zwischen Johann Philipp von Schönborn und mehreren Abgesandten der Stadt darüber Verhandlungen in Würzburg statt, und schon am folgenden Tage wurde von beiden Seiten ein Gnadenbrief unterzeichnet, in welchem der evangelischen Bürgerschaft zu Kitzingen «aus sonderbaren Churfürstlichen puren mildesten Gnade und keiner Schuldigkeit»[1] verstattet wurde, sich einen friedliebenden Pfarrer und einen ebensolchen Kantor oder Vorsinger zu bestellen; als Gotteshaus räumte man ihnen die jenseits des Maines in Etwashausen liegende, alte und baufällige Kirche zu «Unserer Lieben Frauen Ehr» ein, jedoch mit dem Vorbehalte, daß auch die Katholiken darin freie Religionsübung haben sollten.[2]

Trotz der großen Beschränkungen ihrer Rechte nahmen die Kitzinger diesen Erlaß freudig auf und sandten sogleich nach Nürnberg, um sich dort einen Pfarrer zu erbitten. Anscheinend hatte man sich schon vorher brieflich nach Nürnberg gewandt und um eine geeignete Persönlichkeit gebeten; denn bereits am 16. Dezember 1650 findet sich in den Nürnberger Ratsverlässen folgende Stelle:

«Uf Herrn Joh. Michel Dilherrns Bericht was für Pfarrer der evangelischen Gemain zu Küzingen zu praesentiren sein möchten, unter welchen Joh. Claius fast das beste subiectum, welcher auch instendig umb diese befürderung bitte, ist ertheilet, dem Vorschlag nachzugeben, den anwesenden von der Gemain ihme Clajum vorstellig zu machen und vernehmen, ob sie ihme annehmen wollen

[1] Vgl. Christian Gottfried Oertel, Vollständiges Corpus Gravaminum Evangelicorum . . . Bd. 2, S. 1780 (Regensb. 1775).

[2] Vgl. Dietwar, Leben eines evangel. Pfarrers, S. 5.

oder was sie seinetwegen zu begern haben, alsdenn räthig werden, wie dem Rath zu Küzingen zu beantworten . . . .»

Sachlich schließt sich daran ein Eintrag in das Briefbuch des Rates von Nürnberg, Jahrgang 1650, S. 476, den ich hier auch wiedergeben möchte:

«An die Evangelische Bürgerschaft Küzingen.

. . . . gleichwie wir uns nun, ob solch Euch wiederfahren Gnade billig herzlich erfreuen und Euch von den Allerhöchsten glücklichen success mit bestendig gesegneter wolfahrt anwünschen, also haben wir auch soviel das desiderirte subjektum betr. nichts wollen ermangeln lassen, und weil wir den würdigen und wohlgelehrten Joh. Clajum, welcher sich etliche Jahre in unserem Schuldienste alhier uffgehalten, danebens aber offtmal auch im predigen sich exerciret, und rhümlich hören lassen, dazu wohl qualifiziret befunden, also haben wir denselben hiemit denominieren wollen nicht zweifelns daß Ihr solchen in seinen Ambtsverrichtungen von guter qualitet, getreu und fleißig finden und Ihme dagegen wohl affektioniret sein werdet mit frd. Bitt bemelten Claium nicht allein günstig an und uffzunehmen sondern auch unmasgeblich zu verfügen, daß Ihme neben einer bequemen wohnung solch unterhalt verschafft werden möge, damit Er sich sampt den seinen der notturft nach ehrlich hinbringen könne, das wird er mit seinem schuldigen gebet, und getreuer Amptsverrichtung dankbarlich zu remediren bestes fleißes Ihme angelegen sein lassen.»

Auf Kosten der Kitzinger evangelischen Gemeinde reiste nun Klaj alsbald nach Altdorf, um sich daselbst an der Universität ordinieren zu lassen; kurz darauf zog er dann mit den Seinen von dem gastlichen Nürnberg fort, um am Main eine neue Heimat zu suchen.[1]

Nach der Vereinbarung des Gnadenbriefes vom 17. Dezember ging er dann sogleich nach Würzburg, wo er abermals einer Prüfung unterzogen und vom Erzbischof persönlich instruiert und konfirmiert wurde; er mußte sich verpflichten, die reine Lehre der Augsburgischen Konfession mit den Zusätzen der Konkordienformeln zu predigen, sich mit den katholischen Bürgern wohl zu vertragen und niemals mit anderen Landesherren in Verkehr zu treten.

Schon am Neujahrstage 1651 hielt Klaj seine erste Predigt in der Kirche zu Etwashausen.[1] «Welch eine Freude war das, als am

[1] Ich folge hier einigen Briefen Klajs und des Kitzinger Rates.

[2] Dietwar, S. 131.

Neujahrsmorgen 1651 die evangelischen Kitzinger über die alte Mainbrücke wanderten, um in der Etwashäuser Kirche Einzug zu halten! Jetzt hatten sie wieder einen eigenen Pfarrer . . .» schreibt Buchwald (S. 136) über dieses Ereignis. Aber die Freude scheint nicht von langer Dauer gewesen zu sein. Klaj war im Predigen noch nicht recht «exercieret», und die Pfarre war für eine einzige Kraft zu groß, da auch noch die Dörfer Buchbronn, Repperndorf und Hohenheim dazu gehörten; so mußten sich die Kitzinger dazu verstehen, noch einen Adjunkten anzustellen. Der Erzbischof gestattete es unter denselben Bedingungen, unter denen er den Pfarrer aufgenommen hatte, und in einem Schreiben vom 3. April 1651 benachrichtigten die Kitzinger den Würzburger Statthalter, daß sie in Joh. Conrad Wolffart ein passendes Subjekt gefunden hätten. Dieser Mann war ein geborener Kitzinger und hatte viele Freunde in der Stadt; er war schon seit 1632 zu Mainbernheim angestellt und hatte zu seiner Vaterstadt dauernde Beziehungen unterhalten; was uns Dietwar von ihm berichtet, läßt ihn nicht eben als einen leuchtenden Charakter erscheinen, wenn er auch ein recht guter Prediger sein mochte. Der jüngere Klaj fürchtete nun wohl, von diesem Manne zu sehr verdrängt zu werden, und sträubte sich daher kräftig gegen diese Wahl. Die Kitzinger aber legten großen Wert auf Wolffarts Anstellung und erlangten sie denn auch beim Kurfürsten; am zweiten Pfingstfeiertage hielt der neue Adjunkt seine erste Predigt; Klaj aber wurde durch eine Gehaltszulage wieder versöhnt. Überhaupt scheinen die evangelischen Bürger sich ihre Religion etwas haben kosten lassen, und Klajs Besoldung war sicherlich eine ganz ausreichende; dafür hatte er aber neben seinen geistlichen Amtstätigkeiten noch die Inspektion der Schulen zu besorgen. Leider kam er diesen Verpflichtungen nicht allzu eifrig nach, wenn wir den Mitteilungen Dietwars (S. 135—38) glauben wollen; dieser sagt von Klaj, daß er ein «stolzer und prächtiger Mann war, dem es nur um große Besoldung zu tun war, aber sich sein Amt sauer werden zu lassen, war er nicht gewillt. Er that in der Woche eine Predigt, nämlich am Sonntage, hielt gar keine Kinderlehre, keine Wochenpredigt, keine Betschule. Sie hatten auch einen solchen Cantor, dem nur die Weinkanne beliebte, aber die Schularbeit mied er, wo er konnte. Damit war die evangel. Bürgerschaft übel zufrieden, zumal sie bisher sehr große Unkosten aus ihrem eigenen Beutel aufgewendet hatte . . .» Ähnliche Klagen finden sich

auch in verschiedenen Briefen der Gemeinde an die vorgesetzten Behörden in Würzburg und in Kitzingen selbst. Unser Pegnitzschäfer Clajus, der in Nürnberg unter Dilherr eine wenig strenge kirchliche Zucht gewöhnt war und in den letzten Jahren seines dortigen Aufenthaltes über dem Trubel der Friedensfeste das ernste Arbeiten fast verlernt haben mochte, war wohl nicht sehr geeignet zum Pfarrherrn einer Gemeinde wie der Kitzinger, die in jahrzehntelangen erbitterten Kämpfen mit den katholischen Gegnern hart und zäh geworden war. Er hängte sein Mäntelchen nach dem Winde, der von Würzburg her wehte, und machte sich dadurch beim Erzbischof sehr beliebt; denn dem katholischen Fürsten konnte es ja nur recht sein, wenn die evangelische Kirchenzucht in seinen Landen nicht gar zu streng und glaubenseifrig gehandhabt wurde. Nach der Vorschrift des Erzbischofs bemühte sich Klaj auch geflissentlich, mit den Katholiken gute Freundschaft zu halten; eine dahinzielende Bemerkung Buchwalds und die einleitenden Kapitel von Klajs letztem Werke, dem «Ganzen Leben Jesu Christi» (Nürnberg 1651), können zum Beweis dafür dienen. Diese Haltung verübelten die Evangelischen ihrem Pfarrer sehr, und sie waren vor allem ungehalten darüber, daß er auf höheren Wunsch den neuen Gregorianischen Kalender einführte, gegen den sich die protestantischen Stände immer noch abwehrend verhielten. So war das Verhältnis Klajs zu seinen Pfarrkindern kein erfreuliches, und ein persönlicher Unfall des Pastors machte die Lage nur noch schwieriger; im Oktober 1651 wurde Klaj während der Predigt auf der Kanzel «mit einem Schläglein oder Freischlein befallen», wie Dietwar S. 143 berichtet und ein Brief des Dichters vom 16. Januar 1652 bestätigt, und dadurch war es ihm nun für mehrere Monate unmöglich gemacht, seinen Amtsgeschäften nachzugehen. Da ließen die Kitzinger durchblicken, daß sie nicht abgeneigt seien, sich nach einem andern Pfarrer umzusehen. Klaj wandte sich aber in einem persönlichen Schreiben im Januar 1652 an den Kurfürsten und bat ihn, er möge doch gestatten, daß sein Kantor, «welcher allbereit vor 19 Jahren vor einem Candidatus Theologiae passiren können», dann und wann eine Predigt halten dürfe, da der Adjunkt nicht alles besorgen könne. Johann Philipp antwortete in einem Briefe sehr gnädig und sicherte Klaj zu, daß er «außer allen Sorgen seyn solle, daß er des Ortes Evangelischer Pfarrer bleiben soll, so lange er lebe, er könne gleich des Predigtamtes abwarten oder nicht». Dagegen konnten nun die Kitzinger

nichts machen, und in der Folgezeit suchte man wohl miteinander auszukommen, so gut es eben gehen wollte. Klaj lebte mit seiner Familie ruhig dahin und tat für die Gemeinde, soviel er vermochte; jedenfalls mußten die Kitzinger später zugeben, daß er nach seiner Genesung seine Berufsgeschäfte ordnungsgemäß erfüllt habe. Aber schon im Jahre 1655 entstanden wieder ernste Streitigkeiten; der schon erwähnte famose Kantor paßte der evangelischen Bürgerschaft doch schließlich gar nicht mehr, und man entschloß sich, ihn ohne des Pfarrers Wissen abzusetzen, da man wohl wußte, daß Klaj den Mann schätzte, der ihm schon manchen Dienst erwiesen hatte und mit dem er in den Schulangelegenheiten bisher recht gut ausgekommen war. Der Pastor fühlte sich denn auch in seiner Autorität stark getroffen und er ließ sich zu heftigen Äußerungen gegen die protestantischen Bürger hinreißen; er behauptete unter anderem, sie hätten nur zu bezahlen, alles übrige wäre seine und des Bischofs Sache; ja, einen der Abgesandten der Gemeinde, einen gewissen Andreas Katzenberger, welcher zu ihm ins Haus kam, um ihn zu befragen, ob er ähnliche Äußerungen gegen die Stadt habe fallen lassen, nannte er einen Aufwiegler und Empörer und stieß ihn zur Tür hinaus. Als man ihn daraufhin am nächsten Morgen von verschiedenen Seiten auf dem Rathause verklagte, schickte er am 22. April 1655 ein größeres Schreiben, in welchem er sein Tun entschuldigte und rechtfertigte, an den Würzburgischen Amtmann in Kitzingen; dieses Schriftstück übergab der Amtmann den protestantischen Bürgern, damit sie ihrerseits dazu Stellung nehmen könnten; diese verfaßten daraufhin ein noch größeres Schreiben, und der Amtmann[1] ließ alles zusammen nach Würzburg abgehen, da er sich in der Sache nicht zu helfen wußte und nicht entscheiden konnte, wer nun eigentlich recht habe. Am 3. Mai gelangten die Papiere nach Würzburg, und um dieselbe Zeit kam auch Klaj mit seiner «Liebsten» dorthin, wahrscheinlich um seine Sache selbst zu vertreten; ob diese Bemühungen von Einfluß auf das Urteil waren, läßt sich nicht feststellen; jedenfalls aber fiel es für Klaj recht günstig aus; er bekam Recht in seinem Streite mit der Gemeinde und verblieb in seinem Amte. Der Kurfürst war wohl besonders ungehalten darüber, daß sich die Kitzinger in ihrer Angelegenheit an Dilherr in Nürnberg gewandt hatten, ehe sie ihn selbst

[1] Werner Schenk zu Stauffenburg und Hôburg.

als Richter anriefen. Man kann es freilich den Kitzingern nicht verdenken, daß sie sich da Rat zu holen suchten, woher sie ihren Pfarrer bekommen hatten. Aus einem Privatbriefe vom 20. März 1655 ersehen wir, daß Dilherr von den Zuständen in Kitzingen außerordentlich unangenehm berührt wurde und sich über Klajs Benehmen heftig erboste.

Nach diesem unerquicklichen Streitfalle erfahren wir nichts näheres mehr über Klajs Leben; sein poetisches Talent machte sich nicht mehr bemerklich, und er scheint überhaupt alle Verbindung mit den Nürnberger Kreisen verloren zu haben, in denen er so viel gewirkt hatte; im Pegnitzorden scheint man ihn bald vergessen zu haben, da sich gar keine Erwähnungen seiner dort finden.

Nachdem Klaj schon in den letzten Jahren seines Lebens öfters vom Dienste hatte dispensiert werden müssen, um Brunnenkuren durchzumachen, starb er plötzlich am 16. Februar 1656 mittags 11 Uhr bei Tisch infolge eines Schlaganfalles, wie Dietwar S. 156 berichtet; am 18. Februar wurde er begraben, wie das Mainbernheimer Kirchenbuch beweist. Sein Nachfolger im Amte war Johann Konrad Wolffart, der noch im März desselben Jahres vom Erzbischof bestätigt wurde.

Über etwaige Nachkommen Klajs hat sich in Kitzingen nirgends etwas nachweisen lassen; wahrscheinlich verließ des Dichters Gattin die Stadt, in der sie kaum viele gute Freunde besitzen mochte.

Kapitel 2.

Klajs dramatisch-oratorische Dichtungen.

Den eigenartigsten und interessantesten Teil von Klajs Werken bilden des Dichters dramatische Versuche, die wir im folgenden als Dramen bezeichnen wollen, obgleich sie ganz und gar nicht dem entsprechen, was wir heute darunter verstehen.

Zeigte die Dichtkunst des 17. Jahrhunderts im allgemeinen einen wenig erfreulichen Stand, so gilt dies von der dramatischen Poesie noch ganz besonders. «Das Drama wird in der Poeterey mit geringer Aufmerksamkeit behandelt», sagt Borinski, und in der Tat steht auch die ganze literarische Betätigung der Zeit mehr unter dem Zeichen des episch-lyrischen Stilcharakters. Das Dramenschreiben hielt man damals für etwas überaus Schwieriges, und was sich bis zum Erscheinen der Klajschen Stücke in Deutschland vorfand, verdient den Namen des Dramas kaum mit größerem Rechte als diese. Ich spreche hier natürlich nur von der eigentlichen deutschen Dichtung, der Renaissancedichtung des 17. Jahrhunderts; die Spiele der englischen Komödiantentruppen, die ja fast das ganze Jahrhundert durchziehen, haben keinen Anspruch darauf, an dieser Stelle genannt zu werden. Was die dramatischen Leistungen der vorhergehenden Periode betrifft, die Werke eines Sachs, Birk, Rebhun, Ayrer, welche wohl als Ausgangspunkt einer glücklichen nationalen Fortbildung hätten dienen können, so schaute man auf sie mit gelehrtem Dünkel als auf rohe Gebilde der Volkspoesie herab. So wurden denn auch hier wieder Anleihen in der Fremde gemacht, und man begann mit Übersetzungen, die aber zu einer organischen Weiterentwicklung unserer Bühne nicht viel helfen konnten; Werke wie die «Antigone», die «Trojanerinnen»

und die «Daphne» des Martin Opitz förderten die deutsche Schauspielkunst wenig. In den Schulen wurde zwar mit der Aufführung lateinischer Dramen fortgefahren, und vor allem die Jesuiten brachten diese Gattung zu einer erstaunlichen Blüte, aber ein deutsches Theater konnte hieraus noch weniger erwachsen.

So beginnt Klaj die dramatische Dichtung eigentlich wieder ganz von vorn, und es kann uns darum nicht wundernehmen, daß er in bezug auf die Begriffe dramatischer Poesie noch völlig im unklaren ist und höchst eigentümliche Leistungen hervorbringt; daß er überhaupt keine dramatische Ader besaß, werden wir später noch erkennen.

Die genauen Titel der hier zu behandelnden Werke sind:

1. **Aufferstehung Jesu Christi.** In ietzo neuübliche hochteutsche Reimarten verfasset, und in Nürnberg Bey hochansehnlicher Volkreicher Versamlung abgehandelt Durch
   Johann Clajen der H. Schrift Beflissenen.
   Nürnberg, bey Wolffgang Endter,
   MDCXLIV.

   23 S. Text, 20 S. Anmerkungen. Mehrere Seiten Einleitung und Lobgedichte. 4⁰.

   Zu finden in Berlin (Kgl. Bibl.)[1] und in Göttingen (U.-B.).

2. **Höllen- und Himmelfahrt Jesu Christi,** nebenst darauf erfolgter Sichtbarer Außgießung Gottes dess Heiligen Geistes.
   In jetzo kunstübliche Hochteutsche Reimarten verfasset, und in Nürnberg Bey hochansehnlichster Volkreichster Versamlung abgehandelt durch
   Johann Clajen, der H. Schrifft Befliessenen.
   Nürnberg bey Wolffgang Endter.
   Anno MDCXLIV.

   23 S. Text, 31 S. Anmerkungen; ferner Zueignung, Loblieder etc. 4⁰.

   Zu finden in Berlin (Kgl. B.)[2] und in Göttingen (U.-B.).

---

[1] In dem Exemplar der Berliner Kgl. Bibl. (Sammelband Yi 2673) findet sich auf dem Titelblatte dieser Schrift eine eigenhändige Dedikation Klajs an einen gewissen Georg Christoph Geller.

[2] Auch auf dem Titelblatte dieses Gedichtes findet sich in demselben Sammelbande der Berliner Bibliothek (Yi 2673) eine eigenhändige Widmung des Dichters an dieselbe Persönlichkeit.

3. **Herodes, der Kindermörder,** Nach Art eines Trauerspiels ausgebildet und In Nürnberg Einer Teutschliebenden Gemeine vorgestellet durch Johan Klaj.
Nürnberg, In Verlegung Wolffgang Endters.
Im Jahr MDCXXXXV.

25 S. Text, 26 S. Anmerkungen; dazu Widmungen, Lobgedichte, ein Schreiben Harsdörffers etc. 4°.

Auf dem Titelblatt eine Kupfervignette, welche ein Porträt des «Herodes Ascalon» darstellen soll.

Zu finden in Berlin (Kgl. B.)[1] und in
Göttingen (U.-B.).

4. **Der Leidende Christus,** In einem Trauerspiele vorgestellet Durch Johann Klaj, Der H. Schrifft Beflissenen, und gekrönten Poeten.
Nürnberg, in Verlegung Wolffgang Endters.
Im Jahre MDCXLV.

Auf dem Titelbilde ein Stich, welcher einen Engel zeigt, der auf einem Anker unter einem Kreuze ruht, dessen Spitze ein Kranz schmückt.

29 S. Text, 34 S. Anmerkungen; dazu Widmung, Lobgedichte und eine Abhandlung über das Drama von Harsdörffer. 4°.

Zu finden in Berlin (Kgl. B.) und in
Göttingen (U.-B.).

5. Johann Klaj, der Hochheil. Gottes Lehre Ergebenens und gekrönten Poetens **Freudengedichte der seligmachenden Geburt Jesu Christi,** zu Ehren gesungen.
Nürnberg, Gedruckt und verlegt durch Jeremiam Dümler.

Eine Widmung und 35 S. Text. 4°.

Zu finden in Berlin (Kgl. B.) und in
Göttingen (U.-B.).

6. Johann Klaj gekrönten Poetens **Engel- und Drachenstreit.**

Am Ende: «Nürnberg, bey Jeremia Dümler.»

25 S. Text und 9 S. Anmerkungen; dazu mehrere Seiten Widmung, Vortrag, Wunsch, Lobgedichte etc. 4°.

Zu finden in Berlin (Kgl. Bibl.),[2]
Göttingen (U.-B.) und in
Frankfurt (nach Goedeke).

---

[1] Das Berliner Exemplar im Sammelbande Yq 4431 stammt wahrscheinlich aus dem Besitze Joh. Mich. Dilherrs, da sich auf dem Titelblatte in alter Tintenschrift die Buchstaben J. M. D. finden.

[2] Die hier gebotenen Bemerkungen über das Vorhandensein von Schriften Klajs machen natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern sind nur der Bequemlichkeit wegen beigefügt; so finden sich z. B. auch in Nürnberg (im German. Museum und in der Stadtbibliothek) und in Hamburg (auf der Stadtbibliothek) verschiedene Werke unseres Dichters.

Wenn unser Dichter hier durchweg zu religiösen Stoffen greift, so liegt dies einerseits in dem Geiste jener Epoche begründet und erklärt sich andererseits aus der Art und Weise, wie Klaj diese Werke zur Aufführung brachte: er trug sie nämlich selbst deklamierend in der Kirche vor.

Am 24. April 1644, zur Feier des heiligen Osterfestes, brachte Klaj seine «Auferstehung Jesu Christi» in der Kirche zum Vortrag, wie wir aus einer Einladungsschrift des Pfarrers Johann Michael Dilherr erfahren. *Dem Aufferstandenen Siegsfürsten Christo Jesu zu Ehren* lautet die Überschrift des einleitenden Gedichtes, welches in lautjubelnden Tönen alle Welt auffordert, den heutigen Ostertag würdig zu begehen und Gott für die Überwindung des Todes zu danken:

> Setzet an, blaset die feyer Trommeten,
> Lasset erklingen die hohen Clareten,
> Lasset die küpfernen Trummeln erschaln,
> Prasseln und haln.
> Stekket die Fahnen auß, lasset sie fliegen,
> Man hat die höllische Vestung erstiegen,
> Lasset die Tempel mit Waffen ausschmükn,
> Löset die Stükn;

so beginnt dieser Eingang von *Dactylischen Versen auff Sapphische Manier*, wie der Dichter selbst hinzusetzt. Nach dieser Einleitung, welche etwa dem Prologe des alten Ehrenholdes verglichen werden kann, wird die Handlung durch eine kurze Erläuterung eingeführt; der Poet erzählt uns hier in alexandrinischen Versen, *alldieweil sich solche zu dergleichen Erzehlungen am besten schikken*, wie die Sonne noch ruht und nur leise durch die dunklen Nebel schimmert, und wie Maria Magdalena vor Schmerz und Sorge um des geliebten Heilandes Tod nicht schlafen kann; darum redet sie die anderen Frauen an und fordert sie auf, mit ihr zu gehen, um Christi Leichnam zu balsamieren und sein Grab mit Blumen zu schmücken, bevor der helle Tag naht. Auf diese Bitte Mariens läßt der Dichter eine moralisierende Betrachtung darüber folgen, wie wohl ein kurzsichtiger Mensch über diese Tat der Weiber urteilen und ihr edles Tun töricht und unausführbar nennen könne, und dann beschreibt er in breiten Zügen den nächtlichen Gang der frommen Frauen; zugleich mit den ersten Sonnenstrahlen gelangen sie zum Grabe, dessen Wächter wie tot am Boden liegen; alsbald kommt ein strahlender

Engel vom Himmel herabgeflogen, reißt des Pilatus Siegel ab und wälzt den wuchtigen Grabstein weg, auf dem er sich niederläßt. Die Frauen, welche eben noch bestürzt und trostlos waren, da sie nicht wußten, wie sie das Hindernis beseitigen sollten, erkennen das große Wunder und wollen sich nun an ihre Arbeit machen; aber wie groß ist ihr Schrecken, als sie die Gruft leer finden. Magdalena eilt sogleich von dannen, um die Jünger davon zu benachrichtigen. Es folgt nun in anapästischen Versen ein Trostgesang der beiden Engel, welche im Grabe sitzen (Vers 145—156):

Was suchet ihr Gottesergebenen Frauen,
Was kommet ihr finstere Gräber zu schauen?
Christus der Krieger,
Höllen Besieger,
Ist heute mit hüpfender Sonnen erstanden,
Und hat euch errettet von eisernen Banden,
Stillet das Leiden,
Heget nur Frewden!
Der traurige Winter ist gäntzlich verschwunden,
Es haben sich Blumen und Blüten gefunden,
Gehet zu schauen
Wiesen und Auen.

Währenddem hat Maria Magdalene die beiden Jünger Petrus, den *grauen Schlüsselmann, der vor bei tunkler Nacht Durch helles Haangekreh zur Busse ward gebracht,* und Johannes, den *Adler,* in der Stadt getroffen und sie mit dem großen Unglück bekannt gemacht, daß Christus geraubt sei. Ohne ein Wort der Erklärung darüber zu verlieren, versetzt uns der Dichter nun wieder nach der Grabstätte, wo alle rat- und planlos herumlaufen; Petrus sieht sich die leere Stätte genau an, während Maria mit der Nachtigall um die Wette jammert; Magdalena aber geht weiter in den Garten hinein und bricht in bittere Klagen aus über den Verlust ihres lieben Buhlen und Bräutigams; es mutet uns heute wenig geschmackvoll an, wenn Klaj sie folgendermaßen zu Gott beten läßt (Vers 231—232):

Führ mich ab in die Kellerey
und bringe mir den Trostwein bey.

Als ihr die Zeit zu lang wird, kehrt sie zu den anderen zurück und beginnt von neuem zu klagen, in *gemeinen Versen mit einem Gegenhall,* wie der Poet erläuternd hinzufügt; d. h. also in fünffüßigen Jamben, den sogenannten vers communs, welche nach jeder zweiten

Zeile die damals sehr beliebte Spielerei des Echos aufweisen; zum besseren Verständnisse mögen hier einige Verse folgen (264—265), Maria Magdalena spricht:

Wo ist mein Schatz' darnach ich so gestrebt?
Ich glaube nicht, daß er, Ach Gott! mehr lebt.

Gegenhall: Gott! er lebt.

In dieser Weise wird sie vom Echo noch mehr getröstet und sie hört sogar, daß der Meister auferstanden sein soll; da spricht sie ihrerseits wieder (Vers 273—274):

Ach sollt ich nur den weißlichrothen Mund
Noch einmal sehn, ach käm anietzt die Stund.

Gegenhall antwortet: ietzt die Stund.

Aber sie will dem Echo nicht glauben; sie klagt ihr bittres Leid dem Mond und den Sternen, den Wiesen und Wäldern, den Feldern und Blumen, und bittet sie, ihr doch zu verraten, wer ihren Geliebten entführt hat. Da erblickt sie plötzlich den Heiland, den sie aber fälschlicherweise für den Gärtner hält, trotzdem ihr die *sondere Schönheit* des Mannes wohl auffällt; als er sie fragt, warum sie so bitterlich weine, da forscht sie ihn aus, ob er ihr das *allerliebste Gut* hinweggetragen habe, und erklärte sich *kühnlich* bereit, ihn von überall her zurückzuholen, sei es selbst aus Feuersglut und Wasserflut heraus. In der nun folgenden Rede Christi gibt dieser eine poetische Schilderung des neuerwachten, siegenden Frühlings, der des Winters Macht zerstört hat. Sind diese Verse auch nicht ohne lyrische Wärme und zierliche Schäfergedanken, so erscheinen sie uns doch, ganz abgesehen davon, daß sie ziemlich unmotiviert hereinschneien, im Munde des eben auferstandenen Gottessohnes noch besonders eigentümlich.

Ehe Christus hinwegeilt, teilt er dem Weibe noch mit, daß er jetzt zum letzten Male sich den Jüngern zeigen will, um dann zu seinem Vater aufzufahren. Alsbald wandelt sich nun Magdalenens Sorge in schöne Freude (Vers 396—400):

. . . . es steht die Threnenflut,
Wie wann jetzund im Lentz die Blumen außgesprossen,
Sind durch die kühle Nacht mit Perlentau begossen:
So war mit vollem Röht und Zieraht angefüllt,
Jedoch von Threnen naß das edle Rosenbild . . .

Aber als sie in ihrem Glück den geliebten Herrn umfangen will, merkt sie zu ihrem größten Leid, daß er entschwunden ist, und

sogleich beginnt sie wieder laut zu klagen und von Ort zu Ort zu eilen, um nach dem zu suchen, den ihre Seele liebt.

Diese ganze Szene, und vor allem die sinnlich-glühenden Beschreibungen, welche Maria von ihrem Seelenbräutigam entwirft, atmen jene schwärmerische und süßliche Atmosphäre, die uns aus den Gesängen des «Hohen Liedes» entgegenweht.

Nun berichtet uns der Dichter wieder in mehr epischer Manier, wie die Nachricht von Christi herrlichem Siege nach *Solyma,* d. i. Jerusalem, gelangt; wie sich die Jünger eben traurigen Sinnes zu Tische setzen wollen, tritt Jesus plötzlich unter sie und gibt sich den zum Tode Erschrockenen zu erkennen; Vers 460—464:

Die Jünger wurden fro und gläubten dem Bericht.
Der treue Menschenfreund begibet sich zu Tische,
Sie tragen Honig auf und wolgebratne Fische,
Er isset als ein Mensch in aller Gegenwart,
Erklärt der Seher Wort und strafft sie zimlich hart.

Ohne daß der Dichter etwas darüber erwähnt, müssen wir annehmen, daß Christus seine Jünger alsbald wieder verlassen hat; kurz nachher kommt nämlich Thomas nach Hause; als man ihm von der wunderbaren Wiederkehr Christi berichtet, will er es nicht glauben und verharrt auch in seinem Zweifel, als die beiden Jünger von Emmaus erscheinen und erzählen, wie sie mit dem Herrn gegangen seien und zu Abend gespeist haben. An diese letzte Episode reiht sich ein Siegeslied an, in welchem die Heilstat Christi in bombastischem Phrasenschwulst gefeiert wird. Ein Schlußgesang endlich fordert alle Kreaturen auf, ihrem großen Schöpfer Lob und Dank zu singen. Mit den Worten *Gott allein die Ehre* endigt dieses Gedicht, welches 23 Quartseiten füllt. Aber damit ist das Werk noch nicht zur Hälfte erschöpft, vielmehr folgen dem eigentlich poetischen Teile noch zwanzig Seiten Anmerkungen und vier Seiten fremder Lobgedichte. Da sich ähnliche Anmerkungen noch in vielen anderen Schriften Klajs finden, so wollen wir uns kurz über ihr Wesen orientieren.

Folgende Anmerkungen hat der Tichter nicht der Tiefgelehrten halben, die viehl mehr wissen, angefüget, sondern der Jugend zu Liebe, als welcher unsere annoch Teutsche in der Wiegen liegende Poesis nicht allerdings möchte bekant seyn;

Mit diesen Worten entschuldigt sich Klaj selbst wegen dieser Unart, die wir leider auch noch bei vielen anderen Dichtern des

17. Jahrhunderts antreffen, und die uns so recht einen Begriff von der Übergelehrtheit der damaligen Poesie geben kann.

Die Anmerkungen in unserem Gedichte enthalten zunächst weitere metrische Bemerkungen der Art, wie wir sie schon bei der Besprechung des Stückes selbst kennen gelernt haben; ferner stecken sie voll überkluger theologischer Erörterungen über Streitfragen, die uns heute furchtbar kleinlich und lächerlich erscheinen, die aber in jener pedantischen Zeit zum Gegenstande tiefsinnigster Forschung gemacht wurden; so zerbricht sich unser Dichter z. B. den Kopf darüber, auf welche Weise wohl Christi Grab verschlossen war, wie viele Stunden er darin lag u. a. m.; dabei verfehlt er nicht, seine gründlichen theologischen Studien an den Mann zu bringen, und er führt uns alle möglichen alte und moderne Gelehrte an, die über die betreffenden Punkte schon geschrieben haben. Endlich aber nennt uns Klaj in diesen Anmerkungen diejenigen Autoren mit Namen, aus denen er einzelne poetische Motive und Gedanken entlehnt hat. Auch hier zeigt er eine für unsere Begriffe unheimliche Belesenheit: Virgil, Ovid, Plinius, Cäsar, Lucanus, Sedulius, der heilige Gregor, Sabienus, Ambrosius, Vida, Luther und Opitz werden neben anderen mit bestimmten Stellen ihrer Werke angeführt, die aber Klaj nicht etwa wörtlich übernommen, sondern aus denen er meist nur einen einzigen Ausdruck, ein einzelnes Bild verwertet hat.

Hierin folgt aber Klaj nur dem Kunstgebrauche seiner Zeit, welchen sein Freund Harsdörffer im «Poetischen Trichter»[1] folgendermaßen kennzeichnet: «es müsse der Poet erstlich seyn gleich dem Bien, das von allen Blumen Honig machet; nachmals gleich dem Seidênwurm, der von sich selbst den köstlichen Faden spinnet». Viel dieses Honigs hat unser Dichter aus dem «Hohen Liede» gemacht, dem er zum guten Teil jene mystisch-katholische Stimmung entlehnt hat, in welcher er uns Christus als den *süßen Seelenbräutigam* entgegentreten läßt. Fragen wir bei diesem Werke nach einer einheitlichen Hauptquelle, so kann meines Erachtens nur das 24. Kapitel des Lukasevangeliums in Betracht kommen, das inhaltlich fast genau mit dem Gange der Handlung in unserem Stücke übereinstimmt; teilweise ist der Dichter dieser Vorlage sehr sorgsam nachgegangen, teilweise aber hat er auch einzelne Punkte untereinandergeworfen,

---

[1] I. Teil, S. 16.

wie er sie gerade für seine poetischen Ergüsse verwenden konnte. Andererseits hat er aber auch im Eingange seines Werkes und an einzelnen anderen Stellen die entsprechenden Stücke bei Markus (Kap. 16) und Matthäus (Kap. 28) herangezogen; etwas ganz Sicheres läßt sich dabei nur schwer nachweisen, da Klaj als Theologe alle Evangelien genau kannte und beherrschte und wohl bald hier, bald dort einen Gedanken schöpfte.

Stellen wir uns dem ganzen Gedichte einmal kritisch gegenüber, so erhalten wir zunächst den Gesamteindruck, ein buntes, unorganisches Gemisch aller Dichtungsarten vor uns zu haben; das Anführen der einzelnen redenden Personen mit ihren Namen läßt uns auf eine dramatische Komposition schließen; manche Stellen wieder, wo der Dichter seine eignen Ansichten ausspricht, wo er den Gang der Ereignisse selbst berichtet und kurze Beschreibungen einfügt, muten uns mit ihrem breiten und langatmigen Versmaße fast episch an; endlich aber erwecken eine Reihe Lieder und Oden mit strophischem Bau und metrischen Spielereien einen rein lyrischen Eindruck bei dem Leser; und diese letztere poetische Gattung ist entschieden die vorherrschende in dem ganzen Gedichte. Während dem Dichter hier anscheinend noch jedes Gefühl für dramatische Wirkung fehlt und seine epischen Schilderungen unruhig und ohne einheitliche Führung dahinfließen, zeigen die lyrischen Ergüsse hie und da ganz erfreuliche Punkte, wo der Dichter seine idyllische Kleinmalerei und nicht selten recht aufrichtige Gefühlswärme ausdrücken kann. Hätte er den Versuch gemacht, seinen Stoff in einheitlicher, lyrisch-erzählender Form darzustellen, so würden wir wenigstens ein abgerundetes Bild erhalten; aber durch das Bestreben, seinem Werke einen angeblich dramatischen Charakter zu verleihen, raubt uns der Dichter auch diese Wirkung und zerpflückt die Handlung zu einigen zusammenhanglosen Einzelszenen, die uns keinen befriedigenden Genuß gewähren können. In diesen Zügen ist Klaj wieder ganz ein Vertreter seiner Zeit; wohl brachte man es fertig, einzelne Motive mit liebevoller Hingabe herauszuarbeiten und poetisch zu gestalten, aber ein großes Ganze weitschauend zu übersehen und in einheitlicher Komposition durchzuführen, dazu reichte die schöpferische Kraft nicht aus. Die beständige Mischung poetischer Formen macht fast alle umfangreicheren Dichtungen jener Epoche zerfahren und matt; man denke nur an die Schäfergedichte mit erklärenden

Prosapartien und an die Schäferromane mit eingestreuten lyrischen Stellen. Daraus erklärt es sich auch leicht, daß uns von den poetischen Produkten des 17. Jahrhunderts fast nur die einfacheren Gedichte und vor allem das Kirchenlied noch ein größeres Interesse abgewinnen können.

So ist es denn auch unserem Dichter durchaus nicht gelungen, mit diesem Gedichte bei uns den Eindruck dramatischen Lebens zu erwecken, dessen Wirkung er der ganzen Form nach sicherlich bezweckte. Immerhin ist es interessant, daß Klaj in diesem ersten Versuche, zum Drama zurückzukehren, einen Stoff ergreift, mit dem einst die kirchlichen Schauspiele des Mittelalters begonnen hatten, die Auferstehung Christi und den Gang der Frauen zum Grabe; ein Zusammenhang läßt sich hier natürlich nicht annehmen und die Übereinstimmung ist durchaus zufällig.

Wie wir schon gehört haben, trug Klaj dieses Werk selbst in der Kirche vor; dieser Vortrag *bey hoch ansehnlicher Volkreicher Versamlung*, wie uns der Titel meldet, bestand in rhetorisch gehobener Deklamation, bei der sich der Poet sicherlich mit großem Wohlgefallen in den verschiedenen, teilweise völlig neuen metrischen Formen seiner gelehrten Kunstpoesie wiegte. Die Wirkung auf seine Zeitgenossen muß jedenfalls nicht gering gewesen sein, wie uns die Lobgedichte am Schlusse des Werkes zeigen. So sagt z. B. der Rektor Johann Vogel in übertriebener Begeisterung:

Ach folget dem wunderbegabten Poeten,
Für deme die Musen fast müssen erröthen,
Da, als er den Pindus in Teutschland erstieg.

und das Ehrgedicht des Magisters Christian Betulius, des Bruders von Siegmund von Birken, schließt mit den Worten:

Himmelan, höret die obere Lufft
Euch schon als einen Poeten zurufft.

Sind ähnliche Lobhymnen auch nicht gerade etwas Ungewöhnliches in jener Zeit, so können sie doch nicht ganz nichtssagend sein in unserem Falle, wo ältere Männer die Schrift eines noch ziemlich unbekannten und gesellschaftlich unter ihnen stehenden jungen Dichters dermaßen verherrlichen.

Das nächste Werk dieser Gattung, die Höllen- und Himmelfahrt Jesu Christi hat mit dem eben besprochenen eine Menge gemeinsamer Züge. Es wurde zum Pfingstfeste desselben Jahres, am

15. Juni 1644, von Klaj vorgetragen, wie uns die vielversprechende Einladungsschrift des Pfarrers Dilherr kund tut, und den Bürgermeistern und Rate der Stadt Nürnberg zugeeignet.

Wie geschicht mir? Das Geblüte kaltet,
Das Hertze pocht, die Haut veraltet,
Die Zähne knirschn, die Haare starren,
Ach wo wil ich immer hin?

Mit diesen grausigen Worten (Vers 1—4) beginnt das Einleitungsgedicht, das uns durch seine grellrealistische Schilderung in die Hölle versetzen soll, wo Luzifer voll Stolz und Schadenfreude uns von seinem teuflischen Tun und Treiben erzählt. Da diese Rede recht bezeichnend ist für den Stil und den Geist des ganzen Gedichtes, so wollen wir sie uns selbst anhören:

S. 2—3, Vers 31 ff.:

Wir haben diese Burg von Anbeginn der Zeiten
Mit unsrer Hofestatt besessen sonder Streiten.
Ist doch der Erden Volk noch wilder als das Wild,
Die Höllenzimmer sind mit Menschen angefült.
Aßmod kam nächten heim, wie kunt er sich zulachen,
Er hatte, wie mich deucht, gestifftet lose Sachen
In einer guten Eh. Mein treuer Belial
Und auch Beelzebub sind emsig überal
In unsrer Dienstbarkeit. Mein Satan, der mich liebet,
Hat dieser Tage her ein Meisterstük verübet,
Den Judas, der vollführt bey Nacht das Werk der Nacht,
Den hat er gestern früh mit sich anhero bracht.
Es hat der Schelmenschelm in sich kein Hertz noch Gallen,
Der Dieb ist mir gewiß vom Galgen abgefallen.
Nun nun, ich wil ihn wol fein sauber balsamirn,
Mit warmen Jüdenleim und heißem Peche schmiern.
Mein, Demon, nim ihn hin, für ihn ab in die Höle,
Gib ihm ein Drachenblut, seud ihn in heißen Oele,
Wasch ihm den Schädel wol in der erhitzten Flut,
Und trükne ihn fein ab dort an der Schwefelglut.

Aber während man noch so mit Judas seine Possen treibt, wird die eigenartige Freude der höllischen Geister jäh gestört, wie uns der Poet selbst berichtet; es kommt nämlich plötzlich die Botschaft zu den Teufeln, daß der tapfere Michael mit seinen himmlischen Kriegsscharen auf die Hölle heranrückt. Aber Luzifer läßt sich dadurch nicht verwirren, er schwört vielmehr in grimmigem Zorn, er wolle dem Feinde diesmal eine Schlacht liefern, wie sie nie

zuvor geschaut worden sei, und gibt schleunige Befehle, die Hölle mit aller Macht zu befestigen. Die lebendigen Erinnerungen der noch immer fortdauernden Kriegsgreuel in Deutschland bieten dem Dichter Waffen und Kriegsgerät in Hülle und Fülle, um sie gegen die Heere Michaels ins Feld führen zu lassen; Kanonen, Skorpione, Kartaunen, Feuerhaken, Falkonetten und andere schreckliche Werkzeuge spielen dabei eine bedeutende Rolle; der feurige Avernusstrom wird abgestochen und um das Höllenreich herumgeleitet, der dreigeköpfte Drache beginnt sein unheimliches Bellen, die Scharen der Teufel sind alsbald gewaffnet bereit (Vers 91—96):

> Lucifer mit seinem Heer stehet da wolaußgerüstet,
> Der hat einen Hundekopf, und ist Ziegengleich gebrüstet,
> Jener einen Pferdefuß, seines Hintertheiles Prangen
> Ist ein gelber Schuppenschwantz, und die Haare Hörnerschlangen,
> Eulenaugen, Krötenmund, Adlersschnäbel, Greifenklauen,
> Wolfeszähne, Löwenmähn, Beerentatzen, Katzenmauen.

Welche Fülle von Phantasiebegabung und Geschmacklosigkeit des Dichters macht sich hier bemerkbar!

Mit großem Ungestüm bricht nun der Feind herein, und ein wildes Kampfgetümmel entspinnt sich; aber gar schnell ist das feste Höllentor gesprengt, die Schildwachen werden getötet, kein Geschütz will den anstürmenden Scharen mehr standhalten; die Heere Luzifers werden getrennt und zersprengt, und das güldene Sonnenlicht zerstreut die schwarzen Wolken, welche den Höllenschlund bedeckt haben. Umsonst tritt Beelzebub dem siegreich eindringenden Christus entgegen und wirft ihm vor, daß er sie in ihrem teuflischen Treiben gestört habe, obwohl sie ihn doch immer in Ruhe hätten walten lassen. Luzifer wird gefangen und gefesselt, die Höllenstreiter werden in den Schwefelfluß hinabgestoßen. Michael aber läßt zum Rückzug blasen und Siegessalven abschießen, während Gabriel überall verkündet, daß Gottes Sohn in vierzig Tagen seinen Einzug halten werde.

Nach diesen wilden Kampfszenen in der Hölle führt uns der Dichter vor Gottes Thron und beschreibt uns das Leben in diesen himmlischen Regionen. Zebaoth fängt in feierlichen Worten davon zu reden an, wie schmerzlich ihn die in Sünde und Schmach verdammten Menschenkinder reuen und daß er entschlossen sei, seine große Gnade abermals an ihnen zu erweisen; er eröffnet seinen Getreuen, daß sein Sohn Christus neben ihm im Himmel zu Gericht

sitzen soll über die Menschen, und er gebietet seinen Engeln, den Höllenbesieger mit Blumen und Violen in den Himmelssaal einzuholen. Auf dieses Gebot hin beginnt alsbald ein frohes, reges Treiben unter den himmlischen Geistern, und alles schmückt sich aufs schönste für den bevorstehenden Empfang.

Nun aber versetzt uns der Dichter ohne eine andeutende Bemerkung darüber plötzlich auf die Erde herab und berichtet uns, wie Christus seine Jünger zum letzten Male auf den Ölberg führt. In der Beschreibung des Gartens daselbst, wo alle Blumen und Bäume, Wald und Feld, in heiterem Sonnenglanze dem nahenden Christus ihre Huldigungen darbringen, ist stellenweise wirklich poetisches Gefühl vorhanden, aber der Dichter zerstört solche Eindrücke immer wieder durch einzelne geschmacklose Wendungen, die seinen Zuhörern freilich kaum zum Bewußtsein gekommen sein mögen; leider gestattet mir der Raum nicht, auf diese Dinge hier näher einzugehen, aber einige Verse (287—293), welche ihres schäferlichen Gepräges wegen bemerkenswert sind, sollen doch noch angeführt werden:

Die Blätter vom Wetter sehr lieblichen spielen,
Es nisten und pisten die Vogel im Kühlen,
Es hertzet und schertzet das flüchtige Reh,
Es setzet und hetzet durch Kraüter und Klee.
Es kirren und girren die Tauben im Schatten,
Es wachen und lachen die Störche in Matten,
Es zitschert und zwitschert der Spatzen ihr Dach,
Es krächtzet und ächtzet der Kranniche Wach.

Auf die Tonmalerei dieser Verse wird der Dichter zweifellos sehr stolz gewesen sein, und seine Zuhörer werden ihm bewundernd gelauscht haben; aber unseren Geschmack vermögen sie nicht mehr zu treffen, und wir schütteln nur den Kopf über derartige Verirrungen.

Als Christus auf dem Ölberge angekommen ist, tut sich plötzlich der Himmel auf, und unter Michaels Führung reiten die himmlischen Heerscharen durch die klare Luft einher; als ihre Schildwachen den Heiland erblicken, melden sie dies sogleich ihrem Feldherrn. Christus aber nimmt Abschied von seinen Getreuen und vertröstet sie auf ein schöneres Wiedersehen bei seinem Vater; zugleich gebietet er ihnen, die Salemsburg, d. i. Jerusalem, nicht vor Verlauf von zehn Tagen zu verlassen, weil er ihnen dann den heiligen Geist senden wolle. Alsbald wird er in einer Wolke gen Himmel ent-

führt, und die verwaisten Jünger brechen in laute Klagen aus, wobei der Dichter wieder einmal seine poetische Begabung im Spiele des Echos glänzen läßt; der Gegenhall gibt hier den Jammernden auf ihre betrübten Fragen trostverheißende Antworten.

Es folgt Christi feierlicher Einzug im Himmel, bei dessen Beschreibung sich der Dichter kaum genug tun kann in realistischer Ausmalung des Jubels und der lärmenden Freude, die sich unter den Engelchören kund gibt mit Singen, Schreien und Musizieren; ja er vertieft sich so in die Situation, daß er Gott seinem geliebten Sohne entgegen gehen und ihn umarmen und mit Küssen bedecken läßt. Hier zeigt Klaj eine Phantasiebegabung, die bei besseren Vorbildern und gesünderer Entwicklung seiner Dichtkunst wohl zu schöneren Erfolgen hätte führen können. Ein Lob- und Danklied der Engel auf Christi Höllensieg beschließt diesen Teil des Werkes, auf den dann noch ein weiterer Abschnitt folgt, welcher die Ausgießung des heiligen Geistes behandelt und mit folgenden Versen (519—522) beginnt:

> Als der rohten Sonnen Wagen durchgebrochen durch die Nacht,
> Und der große Tag der Pfingsten war der lieben Schaar gebracht,
> Lässet sich mit Sausen hören eines großen Sturmes Brauß,
> Salem zittert, es erschüttert üm und an der Jünger Hauß.

In dieser Tonart fährt der Dichter mit der Darstellung des erhabenen Vorganges fort, er schildert uns die Wirkung des Ereignisses auf das Volk und endigt schließlich mit einem begeisterten Lobe Gottes des heiligen Geistes. Den Schluß des Gedichtes bildet ein wenig geschmackvolles Preis- und Danklied auf die Dreieinigkeit.

Die Anmerkungen zu diesem Werke sind leider noch umfangreicher als bei dem vorhergehenden; dem Dichter scheint es wohl selbst etwas zu viel geworden zu sein; denn er gibt dazu eine besonders lange Entschuldigungsschrift an den *Teutschliebenden Leser*. Den Schluß des Werkes bilden auch hier wieder Lob- und Ehrgedichte auf den Poeten, sie stammen von G. Ph. Harsdörffer, J. G. Schottel, M. Christian Betulius, Joh. Vogel, Samuel Hund und Karl Geller, die sich alle nicht genug tun können in der Verherrlichung unseres Klaj, ja der eben genannte Betulius findet zu dem Namen Johannes Clajus sogar das wundervolle Anagramm «Hinaan, süse Clio!», dessen Erfindung ihm sicher nicht geringe Mühe und unserem Poeten wohl um so größere Freude gemacht hat.

Sehen wir uns die Anmerkungen zu dem Gedichte etwas näher an, so finden wir zunächst wieder ein buntes Gewimmel von Dichtern aller Zeiten, von bekannten und obskuren Gelehrten, von lateinischen und deutschen Versen, die Klaj zu seinem Werke benutzt hat, und eine große Menge gelehrter Erläuterungen, die aber zum Glück mit einer poetischen Betrachtung nichts zu tun haben und eher in das Gebiet der theologischen Exegese gehören. Als Quellen dienten dem Dichter zunächst die Evangelien und einige Kapitel (12, 13, 20) der Offenbarung Johannis; alsdann kommen wieder viele Entlehnungen aus fremden Poeten in Betracht, wie wir sie schon in der «Auferstehung» antrafen. Wichtiger für Klajs dichterische Entwicklung scheinen mir einige andere Bemerkungen zu sein, die er über sein Stück macht. So muß er nicht lange vor der Abfassung dieser Schrift die «lyrischen Wälder» Jakob Baldes gelesen haben, von deren neun Büchern bis zum Jahre 1643 schon sieben in München erschienen waren; die ganze Sammlung kam 1641—1646 heraus und «Ihr Erscheinen wurde von der ganzen gelehrten Welt mit Jubel begrüßt», wie Westermayer (S. 110) in seinem ausführlichen Werke über Balde berichtet. Balde seinerseits lehnte sich in diesen lateinischen Gedichten an die Horazischen «Oden» des polnischen Jesuiten Matthias Casimir Sarbievius (Sarbiewsky) an, welche 1628 und 1630 gedruckt wurden. Auch bei Klaj können wir eine große Vorliebe für die Lyrik des Horaz finden, wenn wir sehen, wie häufig er Stellen aus dessen Werken benutzt hat. Traf unser Dichter so in der Verehrung desselben lateinischen Poeten mit Jakob Balde zusammen, so scheint die ganze Stimmung und der dichterische Stil des Jesuiten ihn noch ganz besonders gefesselt und angeregt zu haben, wie er überhaupt als junger Anfänger noch sehr empfänglich für fremde Eindrücke war. Aus der Beschäftigung mit diesem eminent lyrischen Geiste können wir uns den phantasievollen Schwung erklären, der uns in der «Höllen- und Himmelfahrt» weit mächtiger entgegentritt als in Klajs erstem Gedichte. Albert Knapp schreibt in der «Christoterpe»[1] über den Dichter Balde: «Er gehört nicht zu den concentrirten, stets ruhig empfangenden Geistern, bei welchen die Form sogleich mit krystallisirender Oeconomie, mit kernhafter Abrundung erscheint, sondern zu jenen übervollen,

[1] Jahrgang 1848, S. 318 (zu finden bei Westermayer S. 214).

ausgießenden Geistern, welchen die maßhaltende Gliederung ihres Stoffes schwer fällt, welche daher bei dem wallenden Strome ihrer Gedanken und Empfindungen Gefahr laufen, sich ins Breite zu verlieren. Er ist neben dem hüpfenden Lebenspunkt, aus welchem ein lyrisches Gedicht naturgemäß sich entwickelt, zu sehr Rhetor, Philosoph und Polyhistor, als daß sich seinem erfinderischen, an Stoff überreichen Geiste nicht manchesmal Bilder und Vergleichungen aufdrängten, die zwar anziehend, aber nicht wesentlich organisch sind, und daher an mehreren Orten ein Gefühl der Übersättigung erzeugen.» Mit gewissen Einschränkungen läßt sich diese Charakteristik wohl auch auf Klajs dichterische Persönlichkeit beziehen. Vor allem die innige Neigung zur Naturschilderung, die wir z. B. in der Beschreibung des Gartens auf dem Ölberge antreffen, scheint nicht unbeeinflußt durch Baldes Poesie zu sein. Ob sich bei unserem Dichter Einwirkung des Jesuitendramas geltend macht, wie sie J. Bolte[1] nachzuweisen sucht, ist durch unmittelbare Quellenbelege nicht zu entscheiden. Wenn wir uns das, was Paul Bahlmann[2] über das «Drama der Jesuiten» sagt, näher betrachten, so erscheint es wohl nicht ausgeschlossen, daß hier Berührungen stattgefunden haben. Aber unser Dichter kann auch durch andere Schulaufführungen aus seiner Jugend oder im Nürnberger Amtsleben Anregungen erfahren haben, und wir müssen uns jedenfalls immer hüten, Dinge auf die Rechnung bestimmter Nachahmung und Abhängigkeit zu setzen, welche sich aus dem ganzen Geiste der Zeit erklären lassen.

Der «Vesuvius», das bekannte Lehrgedicht des Opitz, welches unser Dichter als Schüler Buchners sicherlich sehr genau kannte, wirkte auf seine Beschreibung der Hölle ein, und hier zeigt es sich, daß Klaj an Phantasiebegabung weit höher steht als Opitz mit seinen stark didaktischen Bestrebungen. Als noch besseres Vorbild für die realistisch ausgemalten Höllenszenen konnten unserem Dichter aber die entsprechenden Stücke in Dantes «Unterwelt» und «Fegefeuer» dienen, welche er denn auch mehrfach benutzt hat, natürlich in lateinischer Übersetzung. Auch noch zwei andere italienische Schriftsteller sind bei diesem Stücke Klajs als Quellen zu nennen, Jacopo Sannazaro, der Verfasser der berühmten «Arcadia», welcher

---

[1] «Zeitschrift der historischen Gesellschaft für die Provinz Posen» Bd. 3. S. 231 ff. (Posen 1887). — [2] Euphorion Bd. 2, S. 271—294 (1895).

um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert dichtete, und Marco Girolamo Vida, dessen drei Bücher von der Poetik im 17. Jahrhundert ungeteilte Bewunderung fanden und als Ausgangspunkt aller ähnlichen Werke jener Zeit gelten können. Sannazaros lateinisches Epos «De partu Virginis» verwertete Klaj an verschiedenen Stellen seines Gedichtes; aber noch viel größere Übereinstimmungen zeigen sich bei unserem Dichter mit dem «Christias» G. Vidas, welcher 1535 erschienen war. Dieses Werk muß Klaj außerordentlich sorgfältig studiert und in sich aufgenommen haben; der Höllenrat aus dem ersten Gesange von Vidas Dichtung, der siegreiche Kampf Christi und die kriegerische Erstürmung der Teufelsburg im vierten Gesange, und viele andere Abschnitte dieses Werkes haben in der «Höllen- und Himmelfahrt» ziemlich getreue Nachbildung gefunden, wiewohl sich der Poet auch hier vor wörtlichen Übertragungen gehütet hat.

Fand Klaj so den Stoff zu seinem Gedichte schon in mehrfachen Bearbeitungen vor, so brachte er doch in seiner Ausführung manches Neue in der Form und Zusammenstellung; freilich sieht man es auch dieser Komposition an, daß sie von einem Manne stammt, der sich über das Wesen der einzelnen Dichtungsgattungen nicht recht klar ist. Wir finden hier wieder die regelloseste Vermengung lyrischer, epischer und dramatischer Elemente, von denen aber das erstere noch ebenso überwiegt wie in der «Auferstehung Christi». Nur in den Höllenszenen gelingt es dem Dichter, etwas mehr Frische und Lebhaftigkeit der Handlung zu erzielen, wobei wir nicht vergessen dürfen, daß er in einer Zeit fortwährender Kriegswehen lebte, die ihm hinreichend Farbe und Wahrheit der Darstellung liehen. Aber selbst in diesen Partien, welche für die dramatische Handlung noch am günstigsten waren, finden wir keinen ausgeprägten Dialog. Der Einzelvortrag Klajs ließ diese Form nicht zu, auch wenn es dem Dichter möglich gewesen wäre, sie zu treffen. Uns mutet dieses Werk Klajs heute platt und roh an, sobald wir von den wenigen guten lyrischen Stellen absehen, aber auf die stärker besaiteten Nerven der Zeitgenossen des Dichters verfehlten die wildphantastischen Kampfschilderungen und die Ergüsse eines mystisch-weichen Gemütes sicherlich ihre Wirkung nicht.

Das nächste Stück unseres Dichters ist «Herodes der Kindermörder»; es ist den Kirchen- und Schulpflegern der Stadt Nürnberg gewidmet und wurde am 12. Januar 1645 in der Kirche vorgetragen:

«Komt dann wann morgen früh ist Chor und Predigt aus und alles Christenvolk sich wieder fügt nach Haus», so schließt die Einladung Pastor Dilherrs zu diesem Kunstgenuß.

Das Gedicht beginnt mit einer poetischen Freuden- und Dankrede der Weisen aus dem Morgenlande, welche Christum geschaut haben und nun wieder in ihre Heimat zurückkehren wollen.

> So, mein ich, haben die Weisen aus Morgen das Jüdische Land gesegnet, und sich wieder rückwarts zu den Ihrigen gewendet. Herodes, als derselbe vergewissert worden, wie ein neuer Stern im Morgenlande erschienen, und von denen Weisen erlernet, wie der neugeborne König der Jüden sich eingestellet, ist sonder Zweiffel folgendes herausgebrochen;

mit dieser Bemerkung, welche die Zuhörer wohl mit der Situation vertraut machen sollte, leitet Klaj die Rede seines Helden ein, welcher uns in einem Selbstgespräche von trochäischen Versen *Männlicher und Weiblicher Art,* wie der Dichter selbst hinzufügt, von seiner Bedrängnis durch einen neuen, noch unbekannten Prinzen berichtet; einmal über das andere Mal beteuert der König hoch und heilig, er wolle sich aber durch solche Drohungen nicht einschüchtern lassen, sondern seinen Thron gegen den mächtigsten Feind kühn behaupten. Darauf folgt wieder eine Erläuterung des Dichters in prosaischer Rede (S. 3):

> Mittlerweile nähern sich Herodes Gesandten, die er abgefertiget, üm sich zu erkundigen, wie es mit dem Kinde und Morgenländischen Völkern bewand, welche ihm vermutlich dieses angemeldet.

Die Boten des Königs berichten nun ihrem Herrn, daß sie das ganze Land treulich durchsucht haben, ohne aber den Knaben aufzufinden; die Weisen aus dem Morgenlande seien von dannen gezogen und hätten den König mit ihren Aussagen betrogen. Als nun die Boten nicht weiter mit der Sprache heraus wollen, werden sie von Herodes hart angefahren, welcher ihnen ihre Pflicht ins Gedächtnis zurückruft. Nach dieser Aufmunterung fahren sie in ihrer Erzählung fort: die drei weisen Männer seien aus dem fernen Babylon gekommen, wo man sich trefflich auf die Kunst der Sterndeuterei verstehe; sie hätten aus der Stellung der Gestirne erkannt, daß in Judäa der Held der Völker geboren sei, und wären daher hierher gekommen, um das Kind zu schauen. Nach diesem Bericht fügt der Dichter folgende eigenartige Bemerkung ein (S. 5):

«*Herodes läuft auf der Abgesandten Anbringen die Galle über,*

donnert und fluchet; die Rede des Königs schließt sich dieser Einleitung würdig an (Vers 111—120):

. . . . Hertzog auf Tarpenschloß,
Gott, von Gott Saturn erzielet rasten deine Schreckgeschoß?
Schlag mit Blitz und Donner drein, und zerstikke die Propheten,
Daß für unsers Zepters Macht Erd und Wässer muß erröthen,
Oder gib mir deine Räder, daß ich rolle durch die Lufft,
Ungehindert, leichtgeflügelt, wo mich meine Gall hinrufft,
Ich will die verhaste Frucht aus dem Mondenhaus herreißen,
Und erbittert mit der Hand an die harten Felsen schmeißen,
Ich will sein Gebein ümstreuen auf den Schinderanger hin
Und mit seinen Schaden lehren, daß Ich, nich Er, König bin.

Da halten es die Boten für geraten, ihren Herrn zu besänftigen, und sie erzählen ihm, daß es mit der Herrlichkeit des neuen Prinzen nicht weit her sei (Vers 121—128):

Man sicht im minsten nicht, das an dem Knaben prachte,
Kein Bett, kein Hof, kein Geld, das ihm ein Ansehn machte,
Das Bett ist Heu und Stroh, der Palast ist ein Stall,
Die Mutter ist blutarm, der Hirten Pfeiffenschall
Ist seine Hofmusik, Statt der Tapezereien
Ist dünne Spinneweb, Wind, Wetter auf ihn schneien,
An Mangel mangelt nichts, der Mutter Neetherey,
Des Vaters Zimmeraxt erwerben ihm den Brey . . .

Sie raten dem Könige, er solle nicht zu streng und nicht zu mild verfahren und in kluger Erwartung der weiteren Entwicklung der Dinge entgegenblicken. Herodes aber läßt sich nicht beruhigen und schwört mit den grimmigsten Worten, er wolle das Rattennest Bethlehem schrecklich verwüsten und alles Leben darin ohne Erbarmen vertilgen. Darauf schläft er ein und im Traume erscheinen ihm die Geister aller derer, die er schon hat morden lassen, voran seine Gattin Marianne mit ihren Kindern, und bestürmen ihn mit schrecklichen Vorwürfen und Drohungen (Vers 201—212):

Wir Geister aus der Höllen
Verfolgen den Gesellen,
Er will sich unterstehen,
Ein solches zu begehen,
Was alle Welt und niemand hat erfahren,
Greifft an, greifft an, und schleppt ihn bei den Haaren,
Stost ihm die Fakkeln in die Augen,
Er mag der Drachenmilch aussaugen,
Gifftaufgelaufne Nattern zischen
Kein Tröpfflein Wasser sol ihn frischen

Die er mit Blut und Mord zum Abgrund wollen schikken,
Muß er in einem Traum mit Furcht und Angst erblikken.

Die Worte der Plagegeister erfüllen den Tyrannen mit Furcht und Grausen, er liegt winselnd und jammernd auf seinem Lager und führt allerlei tolle und unsinnige Reden, in denen er bald seine gräßliche Not klagt, bald wieder die furchtbarsten Mordpläne schmiedet und mit den unsichtbaren Feinden kämpft.

Als er dann aber von diesem schweren Schlafe erwacht, zeigt er keinerlei Reue und Besserung, vielmehr gebietet er seinen Trabanten sogleich, hinauszuziehen und in Bethlehem alles hinzuschlachten, *was zwei Weitzenähren hat erlebet auf der Welt*; dabei bedient er sich einer Sprache, die sich dem, was wir oben von ihm gehört haben, würdig an die Seite stellt. Selbst seine Diener entsetzen sich darob gar sehr und fallen fast in Ohnmacht; erst nach einer strengen Zurechtweisung des Königs machen sie sich auf, um die Schreckenstat zu vollführen. Der nächste Teil des Gedichtes, der sich ohne irgendwelche Unterbrechung hieran anschließt, macht uns mit dem Erfolge des Blutbades bekannt. Herodes kann den nahenden Boten kaum erwarten, der ihm nun berichtet, wie alles abgelaufen sei. In dieser Erzählung kann sich der Dichter kaum genug tun in kraß-realistischer Ausmalung einzelner Szenen des schrecklichen Blutbades; aber *Herodes gefället der Verlauf ausbündig wol,* wie uns der Poet selbst berichtet. Um so schneller ändert sich dann die Stimmung des Königs, als der Bote meldet, der Knabe, um dessentwillen man das ganze Morden angestellt habe, sei entkommen; Herodes faßt den Entschluß, sogleich selbst nach Ägypten aufzubrechen, um den Entflohenen zu vernichten; zuvor aber tötet er noch seine beiden eigenen Kinder, damit er von diesen nichts mehr zu fürchten braucht. Den Schluß der Handlung bildet der Fluch der Bethlehemitischen Weiber, der wohl in seiner Art einzig dasteht. Obgleich er an anderen Stellen verschiedentlich abgedruckt ist, will ich ihn trotz seiner häßlichen Geschmacklosigkeit hier wenigstens teilweise anführen, um zu zeigen, wie weit in jener Zeit der Begriff des Poetischen ging:

Die Bethlehemitischen Weiber verfluchen den Herodes.

Strophe 1:

Du stets verfluchtes Ungeheur,
Du Basilisk und Abentheur,
Kein Menschenkind hat dich erzeugt,
Ein Tigerthier hat dich geseugt.

Strophe 2:

Ein Pardel, der die Lämmer qwält,
Hat mit dem Tiger sich vermählt,
Von ihm hast du den wilden Mut,
Von ihr das nimmersatte Blut.

Strophe 5:

Daß dir der Mund doch nicht vereist,
Daß dich der Donner nicht erschmeist,
Ach, daß der Boden nicht zerspringt,
Dich lebendig in sich schlingt!

Strophe 6:

Dein Tranck sey gelbes Drachenblut,
Die Speise Kohlen von der Glut,
Der Geier müsse dir zernagn
Die Leber und den Wolfesmagn.

Strophe 7:

Dir wachsen Würmer aus der Lungn,
Und Kröten auf der Schmeichelzungn,
Dir kriechen Schlangen aus dem Mund,
Du Rabendieb, du falscher Hund.

Strophe 8:

Du bist nicht werth, du Kinderfeind,
Daß dich das Sonnenlicht bescheint,
Es ist kein gutes Haar an dir,
An dir, du loses Erdgeschwür.

Strophe 10:

Ich wills gewißlich noch erleben,
Der Henker wird dirs Trinkgeld geben,
Es werden dich die Läuse fressen,
Du Mörder, Gott hat dein vergessen.

Strophe 11:

Du schlimmer Fuchs, du feiger Haaß,
Dein Leib stinkt wie ein faules Aaß,
Du Schelm, du Dieb, du Mausekopff,
Der Teufel nehm dich bei dem Schopff.

Strophe 14 (Schluß):

Du Dieb, du Schelm, des Teufelsbrut,
Du Nichtsnichtnütze, Thunichtgut,
Du hast uns unser Hauß bestoln,
Ach, daß dich nicht die Teufel holn!

Auf welch niedriger Stufe muß damals der Geschmack gestanden haben, wenn es ein Dichter wagen durfte, diese Verse seinem Publikum zu bieten, noch dazu in einem Vortrage, welcher in der Kirche gehalten wurde! Gleichzeitig zeigt uns dieses Beispiel aber auch recht deutlich, wie töricht es wäre, die dichterischen Erzeugnisse einer solchen Epoche mit demselben Maßstabe zu messen, den wir an poetische Werke besserer Zeiten legen.

Mit dem Fluche der Weiber ist aber das Werk noch nicht zu Ende; das greuliche Bild, das der Dichter soeben vorgeführt hat, gibt

ihm erwünschte Gelegenheit, auf das Elend seines Vaterlandes hinzuweisen und die Kriegsfurie mit all ihren Schrecken und Gefahren poetisch darzustellen. Ein Lob und Glückwunsch für die Ratsmitglieder der Stadt beschließt das Ganze.

Auf den dichterischen Teil der Schrift folgt nun zunächst eine kleine Inhaltsangabe in Prosa, dann ein sechs Seiten langes poetisches Sendschreiben Harsdörffers, eine große Menge von Anmerkungen und endlich zwei Lobgedichte von Siegmund Birken und Rudolf Karl Geller.

Was das Motiv dieses Stückes betrifft, so haben wir es hier mit einem Stoffe zu tun, der im 16. und 17. Jahrhundert außerordentlich beliebt war und viele verschiedene Bearbeiter fand; Viktor Manheimer (S. 217) sagt darüber in einer Entgegnung auf eine Bemerkung Rubensohns: «Es ist ferner gar nicht 'merkwürdig', daß sowohl Gryphius wie Tscherning mit einer Herodesdichtung hervortreten; denn fast jeder Dichter des 17. Jahrhunderts hat einmal dieses Thema gestreift». Eines der deutschen Werke über diesen Stoff scheint unser Dichter nicht benutzt zu haben, vielmehr hält er sich wieder ganz an lateinische Vorbilder, die er aber dieses Mal um so kräftiger benutzt hat. Als Hauptquelle kommt ein Werk des Niederländers Heinsius in Betracht, wie der Dichter in seinen Anmerkungen selbst zugibt.

Daniel Heinsius, welcher von 1580—1655 lebte, ist einer der bedeutendsten neulateinischen Poeten, welche während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Holland dichteten. Lucian Müller gibt in seiner «Geschichte der klassischen Philologie in den Niederlanden»[1] eine recht gute, knappe Charakteristik von Heinsius; auf S. 181 heißt es dort über die Nachahmung der Alten: «Es beruht die lateinische Poesie der Neuzeit weit mehr noch als die des Mittelalters auf Nachahmung der klassischen Muster (etwas Originelles zu leisten würde ihr unmöglich und im besten Falle undankbar gewesen sein) und der große Ruhm ihrer vorzüglichsten Vertreter basiert eben darauf, daß sie die freie (ja nicht sklavische!) Nachbildung der Alten als ihre Aufgabe erkannt und meisterlich durchgeführt haben . . .» Ein lateinischer Dichter in diesem Sinne war auch Heinsius, welchen nun unser Klaj seinerseits wieder in ähnlicher Weise benutzte, wie jener sich an die Alten angeschlossen hatte; daß er freilich seinen Plan *meisterlich durchgeführt* habe, können wir kaum behaupten.

[1] Leipzig 1869; im Anhang: «Die lateinische Versifikation der Niederländer» (S. 175—215).

Das Werk des Heinsius, welches für den «Herodes» unseres Dichters vorbildlich war, ist dessen «Herodes Infanticida», von dem ich leider nur eine Ausgabe vom Jahre 1649 (Amsterdam) benutzen konnte. Wenn wir uns diese Dichtung des Niederländers einmal näher ansehen, so können wir unschwer verstehen, daß Klaj aus dem Stoffe nicht viel Bedeutendes machen konnte. Das Drama des Heinsius zeigt wohl in seinem Äußeren ungefähr die Eigenschaften, die wir mit einer solchen Dichtung zu verknüpfen pflegen: es ist in fünf Akte eingeteilt, deren jeder mit einem Chore abschließt, und am Anfang finden wir sogar ein Personenverzeichnis. Aber im übrigen unterscheidet sich diese lateinische Dichtung wenig von dem, was Klaj daraus gemacht hat; unendlich lange Monologe, welche ganze Akte ausfüllen, bilden auch bei Heinsius ein Hauptmerkmal des Dramas; von Wechselrede finden sich nur schwache Spuren, und szenische Bemerkungen zeigen sich ebensowenig wie in unserem «Herodes». In Wahrheit ist das Werk des Heinsius mehr ein Epos, und die dramatische Einkleidung ist eine ganz lose anliegende Hülle, die man leicht abziehen kann. Klaj hat diese Vorlage nun sehr genau nachgeahmt und auch die Personen ohne Änderung übernommen, wie er sie vorfand; sein *Bote* ist der «Nuncius» des Heinsius, seine *Gesandten* heißen dort «Legati» und seine *Trabanten* «Satellites», seine *Bethlehemitischen Weiber* finden wir dort als «Matres Bethlehemiticae» wieder; ebenso konnte er die Gestalten des Herodes und der Mariamne entlehnen. Da unserem Dichter das ganze Werk des Holländers für seinen Vortrag wohl zu lang erschien, so ließ er die beiden ersten Akte einfach weg und erzählte in seinem Gedichte nur das, was sich dort im dritten bis fünften Aufzuge vorfand; er ist seiner Quelle in diesen Stücken dann ziemlich genau gefolgt; einzelne Parallelstellen herauszugreifen, dürfte wohl kaum angebracht sein.

Neben dieser Hauptquelle hat Klaj noch eine Reihe anderer neulateinischer Poeten benutzt, so z. B. die «Poemata» (1631[1]; 1645[2]) des gelehrten niederländischen Philologen Caspar Barlaeus (1584 bis 1648), die an Ovid angelehnten «Elegien» (1558) des deutschen Dichters Georgus Sabinus (1508—1560), des Schwiegervaters des Melanchthon, und die Werke des Franzosen Claudius Salmasius (1588—1655). Von älteren lateinischen Schriftstellern kommen noch Coelius Sedulius (5. Jahrhundert) mit seinem «Carmen Paschale», Ambrosius Theodorus Macrobius mit seinen sieben Büchern

«saturnalium conviviorum» (5. Jahrhundert), Silius Italicus mit seinem Epos «Punica» (25—101 n. C.) und endlich der fromme Spanier Aurelius Clemens Prudentius für kurze poetische Entlehnungen in unserem «Herodes» in Betracht. Wichtig für Klajs Dichtung im allgemeinen scheinen die «Pharsalia» des Marcus Anaeus Lucanus, des Neffen Senecas, gewesen zu sein. Diese zehn Bücher umfassende Schilderung der Kämpfe zwischen Cäsar und Pompejus hat wohl nicht nur inhaltlich, sondern vor allem auch in sprachlicher Hinsicht auf unseren Dichter eingewirkt; aus diesem Werke, das er fast überall in den Anmerkungen zu seinen Schriften häufig aufführt, hat er wohl ein gut Teil des rhetorischen Schwulstes entlehnt, den wir in dem Fluche der Bethlehemitischen Weiber in besonderem Glanze leuchten sehen.

Überblicken wir den «Herodes» noch einmal im Ganzen als poetische Leistung, so müssen wir wohl zugestehen, daß der Dichter in Anlehnung an Heinsius einen kleinen Schritt weiter zum eigentlichen Drama gemacht hat, aber wir bemerken auch leicht, daß wir von einem rechten dramatischen Gebilde noch himmelweit entfernt sind. Wenn auch die Handlung hier der Art des Stoffes gemäß etwas fester gefügt ist als in den beiden vorhergehenden Gedichten, so fehlt doch auch hier noch immer jeder lebhaftere Dialog, ganz zu schweigen von dem Mangel einer tieferen Charakterzeichnung; Herodes ist nur der blindwütende Tyrann, dem jede zarte Regung fehlt, und Klaj gibt sich alle Mühe, seinen Helden so schwarz wie möglich hinzustellen.

Der sehr geringe Fortschritt, den wir so in dramatischer Hinsicht immerhin anerkennen wollen, kann uns aber doch durchaus nicht die Einbuße an lyrischer Schönheit aufwiegen, welche wir im «Herodes» feststellen müssen; die stärksten Flüche und Wutausbrüche des Herodes und der Bethlehemitischen Weiber können uns die freundlichen lyrischen Partien nicht ersetzen, die wir in den beiden ersten Gedichten Klajs vorfanden.

In chronologischer Folge schließt sich dem «Herodes» der «Leidende Christus» unmittelbar an; er wurde am 30. April 1645 in der Osterwoche vorgetragen und den Landpflegern und Waldherren der Stadt Nürnberg zugeeignet.

Das Stück wird durch einen sogenannten *Eingang* eingeleitet, in welchem der Poet seine tiefe Trauer darüber ausspricht, daß

Christus so schwere Leiden hat erdulden müssen. Nach diesem Gedichte beginnt die erste *Handlung*, welche nur das Gebet des Heilandes im Garten Gethsemane enthält; Christus berichtet hier in rührenden Worten, was er seit seiner Geburt schon alles hat erdulden müssen; und nun solle er nach all den Wohltaten, die er dem Menschengeschlechte erwiesen habe, noch einmal das bittere Leiden kosten und eines schmerzvollen Todes sterben, um die Schuld seiner Feinde zu sühnen. Auf dieses umfangreiche Gebet des Herrn, welches manche schöne lyrische Stellen birgt, folgt ein sechsstrophischer *Chor derer, die das Osterlamm essen;* der Inhalt dieses Gedichtes hat mit der Handlung so gut wie nichts zu tun; der alte Brauch des Osterlammessens wird erklärt und sein Ursprung aufgedeckt.

Auf diesen Chor folgt sogleich die zweite Handlung, welche in zwei Teile, die wir etwa als Szenen bezeichnen können, zerfällt; die erste Szene versetzt uns in den Hof des hohenpriesterlichen Hauses, wo Petrus in einer langen Rede die Geschichte seines Sündenfalles berichtet; mit den bittersten Worten der Reue schließt der bußfertige Jünger seinen Monolog (Vers 283—292):

> Ja, ja ihr Augen ja, ietzt weinet ihr mit Sehnen,
> Da rechte Zeit zu Threnen,
> Da laget ihr zu Bette
> Und schnarchtet in die Wette.
> Nun auf des Hünermans gedrittes Morgenkrehen
> Der Herr mich angesehen
> So hab ich meinen Lauf verbracht.
> Ich will mich strakks in eine Grufft verstekken,
> Mit grünem Wasen dekken,
> Ihr Brüder gute Nacht.

Die zweite Szene führt uns vor das Richthaus; die redend auftretenden Personen sind Pilatus und Kaiphas. Der Landpfleger beklagt es lebhaft, daß er hier fern vom schönen Rom weilen muß, um ein widerspenstiges Volk zu beherrschen; mit Verwundern erblickt er Christum unter den Verbrechern und meint, dieser Mann sehe aus, als ob er sonder alle Missetat sei. Da zerreißt aber der Hohepriester sein Kleid und klagt Jesus heftig an: er habe das Volk verhetzt, den Feiertag entweiht und sich als Davids Sproß die Herrschaft angemaßt. Kaiphas schildert nun mit beredten Worten das Elend, das leicht aus solchem Aufruhr entstehen könne. Es folgt ein Chor der jüdischen Weiber, welche ihrer Hoffnung auf das baldige Erscheinen eines Retters aus diesen schlimmen Zeiten Ausdruck verleihen.

Im ersten Teile der dritten Handlung finden wir Judas im Rate der Priester und Schriftgelehrten; der gefallene Jünger flucht den Ältesten der Stadt und verdammt seine schändliche Verräterei, durch die er seinen liebsten Herrn den Bösen überantwortet hat. Auf diese Worte des Judas folgt eine Bemerkung des Dichters, welcher dadurch die Handlung ohne weiteres um ein bedeutendes Stück fortschreiten läßt; er sagt (S. 15):

> Die Hohenpriester antworteten: Was geht's uns an? Da sihe du zu. Judas aber ging hin, warf die Silberlinge in den Tempel, und sprach.

An diese bündige Erläuterung des Poeten schließt sich wieder eine metrische Partie an, in welcher sich Judas von Gott ein schnelles Ende erbittet, da er nicht mehr leben kann mit seiner schweren Sündenlast; da ihm sein Wunsch nicht erfüllt wird, beschließt er, sich selbst den Tod zu geben (Vers 413—424):

> Ich will mein Grab aufrichten in der Lufft,
> Ich bin nicht werth der sanfften Erdengrufft.
> Wie jener schöne Knab blieb an der Eichen hangen,
> Weil er ein Bubenstük, wie Judas hier, begangen.
> Dort ist des Todes Weg. Ihr nimmergrünen Aeste
> Halt den verfluchten Leib in euren Armen feste:
> Du Baum solst niemal nicht dich andern gleich aufgipflen,
> Der Westwind lisple nicht in deinen kahlen Wipflen,
> Kein grüner Wasen,
> Kein frisches Grasen,
> Kein Blumwerk üm dich steh
> Zur Frühlingszeit, nur lauter Frost und Schnee . . .

Mit den Worten (Vers 433—434):

> Nun Zunge stehe still und mich nicht förter qwele
> Ich werffe mir den Strik an meine Kele,

schließt seine Rede würdig ab.

Nun müssen wir uns wieder nach dem Richthause versetzen, wo sich Pilatus in einer recht verzweifelten Lage befindet. Er ist eben aus dem Hause getreten und verkündet dem harrenden Volke in jämmerlich-ängstlichen Worten, daß es ihm ganz unmöglich sei, an dem Manne eine Schuld zu entdecken, den sie ihm als Kirchenräuber und Friedensstörer übergeben hätten; als aber die Priester und Ältesten des Volkes den Landpfleger der Untreue an seinem Kaiser zeihen und in wütender Erregung die Kreuzigung Christi verlangen, gibt er

ihren Drohungen nach, beteuert nochmals seine Unschuld an dem, was nun geschehen werde, und gebietet den Tod des angeklagten Heilandes. Alle hier geschilderten Vorgänge entsprechen genau der Darstellung, wie wir sie aus den Evangelien kennen. Den Schluß dieses Aktes bildet ein Chor der weinenden jüdischen Weiber, welche den Tod des heiligen Wundertäters schmerzlich betrauern.

Der Haubtmann aber, der dabey stund gegenüber und Jesum bewahrete, da er sahe, was da geschach, erschrak er sehr und sprach.

Mit dieser erklärenden Bemerkung des Dichters wird die vierte und letzte Handlung eingeleitet, welche auf Golgatha am Kreuze des Herrn spielt. Von einer eigentlichen Handlung kann im Grunde genommen gar keine Rede sein; denn der ganze Akt besteht nur aus zwei längeren epischen Erzählungen: in der ersten berichtet der Anführer der wachestehenden römischen Soldaten ausführlich den Vorgang der Kreuzigung mit allen biblischen Einzelheiten, in der zweiten läßt der Dichter den Evangelisten Johannes selbst sprechen, welcher die Ereignisse schildert, die beim Tode Christi eingetreten sind, und dann eine kurze Übersicht der weiteren Begebenheiten, der Kreuzabnahme, der Grablegung usw., gibt. Hieran schließt sich der Chorgesang der römischen Soldaten, welche ihr Entsetzen über die schreckhaften Naturerscheinungen der Sonnenfinsternis und des Erdbebens ausdrücken. Ein kurzes Schlußgedicht des Poeten endigt das ganze Stück, das G. Ph. Harsdörffer mit einem längeren Briefe begleitet, in welchem er seinem Freunde Klaj verschiedene Ratschläge über die Abfassung des Werkes gibt; wir werden dieses Schreiben noch gelegentlich zur Kritik des Gedichtes heranziehen müssen. Außerdem sind auch hier wieder sehr viele Anmerkungen und einige Lobgedichte auf den Poeten beigefügt; die letzteren stammen dieses Mal von Christian Brehmen in Dresden, Samuel Hund aus Meißen, Siegmund Birken und Rudolf Karl Geller.

Harsdörffer schreibt in seinem Briefe an Klaj auf S. 30: «Der Inhalt der gantzen Erzehlung ist ursprünglich aus den H. Evangelisten abzusehen: Die Poetischen ümstande und geistreiche Gedanken darvon sind aus den Propheten und Psalmen, aus den Kirchenlehrern, und Christlichen Poeten, die hiervon handeln, herzuholen. Absunderlich aber aus dem Trauerspiel, das Gregorius Nazianzenus, oder wie andere wollen Appolinaris Laodicaeus, nach ihm Grotius, und aus diesem George Sandys in die Engländische Sprache übersetzet, und

mit schönen Anmerkungen erkläret» . . . Unser Dichter hat sich den Rat des erfahrenen Freundes angelegen sein lassen und ihn im ganzen befolgt; vor allem schloß er sich eng an den «Christus Patiens» von Grotius an, den ihm Harsdörffer empfohlen hatte. Dieser «Leidende Christus» des niederländischen Dichters kam im Jahre 1608 heraus und findet sich wieder abgedruckt in der fünften Auflage der «Poemata omnia Hugonis Grotii» vom Jahre 1670 (Amsterdam) auf Seite 321—358.

Den ersten bis dritten Akt dieser sogenannten «Tragoedia», welche in ihrer ganzen Anlage noch weniger dramatisch ist als der «Herodes» des Heinsius, hat unser Dichter in seinem Werke mit großer Gewissenhaftigkeit nachgeahmt; die auftretenden Personen sind hier ganz dieselben wie bei Grotius, und selbst die einzelnen Reden sind inhaltlich völlig getreu wiedergegeben. Dagegen hat sich Klaj am Ende eine grössere Kühnheit erlaubt, indem er die beiden letzten Aufzüge der lateinischen Vorlage in seiner vierten Handlung zu einem einzigen Akte vereinigte. Um seinen Hörern den Vorgang anschaulicher zu machen, hat er noch seine eigenen Prosaanweisungen hinzugefügt, die wir bei der Betrachtung des Gedichtes schon kennen gelernt haben; diese eingestreuten Bemerkungen des Poeten muten uns wenig dramatisch an und lassen sich nur durch den eigenartigen Solovortrag Klajs erklären. Ähnliche Erläuterungen finden sich bekanntlich auch in den volkstümlichen Dramen des 16. Jahrhunderts, und die Rolle, welche die Gestalt des Bonifazius in Tiecks «Genoveva» spielt, entspricht ebenfalls ungefähr dieser Art der Darstellung.

Wie schon im «Herodes» so lehnte sich Klaj auch in dem ebenbesprochenen Werke an eine niederländische Quelle an; wie läßt sich nun diese Erscheinung in einen historischen Zusammenhang bringen?

Diese Frage führt uns auf einige wichtige Erscheinungen in der Entwicklung der deutschen dramatischen Poesie des 17. Jahrhunderts. Zunächst fehlte den gelehrten Renaissancedichtern jedes Vorbild eines deutschen Dramas, an das sie sich hätten anschließen können, da sie von den Volksdichtungen des 16. Jahrhunderts nichts wissen wollten. So schaute man suchend nach den Beispielen anderer Nationen aus, weil man es bei dem Mangel aller heimischen Tradition für zu gewagt und schwierig hielt, aus den überlieferten Theorien der Griechen

und Römer etwas brauchbares Neues zu schaffen. Dagegen hatte ja die dramatische Poesie bei den Franzosen, Engländern und Spaniern gerade damals einen kräftigen Aufschwung durchgemacht. Während man aber die ungeheure Höhe, zu welcher sich die englische Bühne nach Abstreifen der klassischen Formen erhoben hatte, durchaus nicht erkannte, neigte man lieber den Vorbildern zu, bei denen man die poetischen Rezepte der Alten am besten benutzt und nachgeahmt sah; denn wie hätten diese dichtenden Gelehrten in der möglichst getreuen Wiedergabe der Antike nicht ihr höchstes Ziel erkennen sollen? So sah man in den lateinischen Dichtern des benachbarten Holland zunächst seine erstrebenswürdigen Ideale. Als erster brachte Opitz stärkere Anregungen aus den Niederlanden mit, wo er einen Heinsius und wahrscheinlich auch einen Grotius kennen und bewundern gelernt hatte. Über diese Beziehungen zwischen Opitz und den Niederländern finden wir manches Gute in einer Leipziger Dissertation von Muth aus dem Jahre 1872[1]; der Verfasser weist überzeugend nach, daß Opitz bei seiner Abfassung der «Deutschen Poeterei» vor allem auf den Werken von Scaliger und Heinsius fußte.

Heinsius und Opitz begegneten sich in dem gemeinsamen Bestreben, aus ihren gelehrten Studien heraus ein nationales Drama zu erwecken; aber anstatt sich dabei eng an die griechische Bühne anzuschließen und auf den Theorien des Aristoteles das neue Werk aufzubauen, nahm man als praktische Beispiele die lateinischen Dramendichter an und stützte sich in der Theorie auf die Studien des Italieners Vida und des Franzosen Ronsard. Diese durch mehrfache Redaktionen verderbten Regeln der Alten wurden nun für das Drama der Gelehrten auch in Deutschland maßgebend und verhängnisvoll; man klammerte sich an die genaue Befolgung äußerlicher Formen an, ohne das Wesen echten dramatischen Geistes nur im entferntesten zu verstehen. Bezeichnend ist es für die Erkenntnis der ästhetischen Geschmacksstufe jener Zeit, daß fast die ganze Epoche von den lateinischen Tragödien des Seneca begeistert war; zu diesem Dichter blickte man mit maßloser Überschätzung auf. Eine neue Arbeit[2] von Paul Stachel über «Seneca und das deutsche Renaissancedrama» bringt eingehende Forschungen über diese Frage; der Teil, welcher

---

[1] J. B. Muth, Über das Verhältnis von M. Opitz und Dan. Heinsius.
[2] Berliner Dissert. 1905; soll als Bd. 44 der «Palaestra» erscheinen.

über das Drama der Nürnberger Dichter berichten soll, ist leider zur Zeit noch nicht im Druck erschienen. Daß unser Klaj neben der Nachahmung der Niederländer auch unmittelbar auf Seneca zurückgegangen ist, können wir aus einigen seiner Anmerkungen zum «Herodes» ersehen, wo er Stellen aus den «Trojanerinnen», dem «Hyppolit», dem «Rasenden Herkules» und vor allem aus der «Medea» verarbeitet hat. Die Einflüsse, welche unser Dichter durch Seneca erlitten hat, sind hauptsächlich sprachlicher Art; der fluchende und donnernde, pathetisch-oratorische Stil, den wir im «Herodes» wahrnehmen, und der sich auch im «Leidenden Christus» bemerklich macht, hat seinen Ursprung wohl zum großen Teil in der Lektüre dieser lateinischen Dramen, wo uns ein ganz ähnlicher Schwulst und eine gleich phantastische Sprache entgegentreten.

Während sich Klaj aber die Unarten des Senecaschen Stiles, die ihm und seiner Zeit freilich nahe genug lagen, schnell zu eigen machte, können wir einen günstigen Einfluß auf die dramatische Gestaltung seiner Dichtungen nicht wahrnehmen. Trotzdem er die immerhin noch besseren Tragödien des römischen Dichters kennt, so schließt er sich doch weiter dem Vorbilde der Niederländer an und übernimmt aus diesen wohl die Einteilung in Akte und die Erscheinung der Chöre, ohne aber diese äußerlichen Formen tiefer zu verarbeiten.

Als chronologisch nächstes dramatisches Gedicht Klajs sehe ich den «Engel- und Drachenstreit» an, welcher ohne Angabe des Jahres in Nürnberg erschien. Einige Literarhistoriker wollen dieses Werk in das Jahr 1645 stellen, andere wieder geben 1650 als Abfassungsjahr an. Meines Erachtens verhält es sich mit dieser Frage folgendermaßen: der verhältnismäßig gute Aufbau der Handlung, der immerhin leidliche Dialog und die ganze Art der Dichtung machen es wahrscheinlich, daß dieses Stück kurz nach dem «Herodes» und dem «Leidenden Christus» entstanden ist; bei dieser Annahme würden wir einen gewissen stufenförmigen Fortschritt in unseres Dichters Dramenversuchen wahrnehmen können. Ich möchte vermuten, daß Klaj seinen «Engel- und Drachenstreit», in welchem der Erzengel Michael die Hauptrolle spielt, am Michaelisfeste des Jahres 164[illegible] vorgetragen hat. Dagegen kann das Werk erst einige Jahre später im Druck erschienen sein, wofür mir die folgenden Umstände zu sprechen scheinen: a) die Schrift ist dem Pfalzgrafen Karl Gustav

gewidmet, welcher in der Zueignung als Generalissimus des schwedischen Reiches genannt wird; dieser Fürst kam aber erst im Jahre 1648 in dieser Eigenschaft nach Deutschland; b) aus dem einleitenden Gedichte ersehen wir, daß Karl Gustav schon in die Fruchtbringende Gesellschaft aufgenommen war, als Klaj ihm sein Werk widmete; der Pfalzgraf gelangte aber erst 1648 zur Mitgliedschaft des Palmenordens.

Aus diesen und einigen anderen, weniger beweisenden Gründen glaube ich sicher annehmen zu können, daß Klaj dieses Gedicht, das er wohl schon längere Zeit fertig liegen hatte, dem Fürsten verehrte, während dieser als schwedischer Bevollmächtigter bei den Friedensberatungen in Nürnberg weilte; der Druck würde dann in die Jahre 1649 oder 1650 fallen.

Die Zueignungsschrift an Karl Gustav, welche dem eigentlichen Gedichte vorausgeschickt ist, führt den Poeten, Zebaoth und mehrere Engel redend ein; sie ist ein Muster serviler Vergötterung eines Menschen, und zeigt uns so recht, in welcher Weise man zu jener Zeit mit den Großen dieser Welt zu verkehren pflegte. Eine Inhaltsangabe in ungebundener Rede und ein Verzeichnis der auftretenden Personen und der Chöre des Stückes schließen sich der Widmung an.

Ein kurzer Prolog, den der Dichter als *Vortrag* bezeichnet, eröffnet das Werk; und nun beginnt der Poet, der in dem ganzen Gedichte am meisten redet und auch im Personenregister verzeichnet ist, mit einer langen Exposition, in welcher er uns berichtet, wie Gott die Welt so herrlich gestaltet und die ungezählten Engelscharen erschaffen habe, die nun in strahlender Pracht und leuchtender Klugheit seinen Thron umschweben. Lucifer aber, der schönste und oberste der Engel, wird neidisch auf die Macht seines Meisters und beschließt, die Herrschaft selbst an sich zu reißen; er sendet sogleich einen listigen Boten zu Gott, um diesem seine Feindschaft anzukünden. Der Bote eilt von dannen, fliegt nach der himmlischen Hofstadt Zebaoths und richtet dort seinen Auftrag pflichtgemäß aus. Diese Rede des Abgesandten ist außerordentlich kühn und phantastisch, und wir müssen darüber erstaunen, daß der Dichter solche Dinge in der Kirche vortragen durfte. Der Bote Lucifer verkündet dem Herrscher Zebaoth, daß sein Gebieter es nicht dulden könne, wie Gottes Sohn über ihn gestellt werde und im Himmel regieren solle; daher wolle

sich nun im Kampfe mit Gott messen und die Waffen entschei-
n lassen, wer über die Welten herrschen müsse (Vers 143—150):

> Das Schwerd muß Richter seyn. Der Ausgang muß es weisen,
> Wer ob verlohrner Schlacht zu schelten, wer zu preisen
> Ob Loberhaltnen Sieg. Ist einer der sich freuet,
> So bin ichs warlich auch;
> Die feige Memme scheuet
> Der Stücken Schwefelrauch.
> Ich wil keinen Fuß versetzen
> Und solt ich dieses Feld mit Lebensröthe netzen.

Der *alte Herr,* wie Gott des öftern genannt wird, ist über die Frechheit furchtbar erzürnt, er fährt den Boten heftig an und drüc seinen Unmut über das verblendete Tun aus; er droht den Gegne mit einem Kampfe, wie sie ihn noch nie zuvor erlebt hätten. Dur diesen schweren Grimm Zebaoths wird der sonst so listige und v schlagene Diener Lucifers tief erschreckt, er flieht sofort zu sein Herrn zurück und bittet diesen dringend, von seinem stolzen Vorhaben abzulassen (Vers 175—192):

> Feldherr Lucifer
> Laß die Waffen, Ruhe schaffen,
> Daß das Schwerd sich kehre
> In den Pflug der nehre,
> Daß in Sturm und Pickelhauben
> Hecken fromme Turteltauben.

Aber Lucifer läßt sich dadurch von seinem einmal gefaßte Entschlusse nicht abbringen, sondern ermutigt seine versammelte Soldaten und verspricht ihnen im Falle des Sieges reiche Beute.

In einem Chorliede versprechen ihm die Krieger ihrerse Treue und Tapferkeit.

Die *Zweyte Handlung* beginnt wieder mit einer Rede des Poet der uns das emsige Treiben im Himmel schildert, nachdem Kunde von dem neuen Kriege dorthin gelangt ist; Wachtf brennen überall, man bläst Alarm, und Zebaoth hält eine fe Ansprache an seine Scharen (Vers 245—250):

> . . . Ihr sehet, wie es stehet,
> Wie weit Vermessenheit kühn und vermessen gehet,
> Ein uns verhastes Volck das schwartze Galle hegt,
> Das hat sich wider uns sehr starck ins Feld gelegt,
> Erwartet unsern Zug. Last kämpfen wie wir sollen
> Ihr Ritter brechet ein, der Stücken räder rollen . . .

Gott ernennt den edlen Prinzen Michael, welchen uns der Dichter in seiner herrlichen Waffenrüstung ganz genau beschreibt, zum Feldherrn über alle Engelheere und verspricht ihm köstlichen Lohn für seine Dienste. Michael gelobt feierlich, mit aller Tapferkeit zu kämpfen und sein Leben mit Freuden zu opfern, wenn es sein muß; seinen Kriegern aber sagt er reiche Beute zu, wenn sie ihm helfen wollen, den Sieg zu erringen. Den Schluß dieser *Handlung* bildet ein Chor der Engel, welcher dem der Scharen Lucifers im vorhergehenden Akte sehr ähnlich ist.

Zu Beginn der nächsten *Handlung* beschreibt uns der Poet, wie eben die Morgenröte aufstehet und die beiden feindlichen Heere beleuchtet. Ein reges Treiben herrscht in den beiden Lagern, und bald zieht Michael mit seinen Kriegern aus zum Kampfe; die Schildwache Satans meldet das Herannahen der Gegner, der böse Drache ermuntert seine Soldaten und weist sie darauf hin, daß sie viel besser gerüstet und an Zahl weit überlegen seien. Nach dieser Einführung in die beiderseitige Verfassung der Heere folgt der dritte Chor, bei welchem wir ebenfalls zwei Teile unterscheiden können; während die Engel und ihre Hauptleute ein zuversichtliches Kampfeslied nach der Melodie *Ein veste Burg ist unser Gott* erschallen lassen, drücken die Soldaten Lucifers ihre Siegeshoffnung in einigen kurzen Versen aus.

Die vierte *Handlung* des Stückes bringt dann den großen Entscheidungskampf, bei dessen Vorführung der Dichter sich nicht anders zu helfen weiß, als daß er alles selbst in bilderreicher Rede vorträgt, als ob er es vor sich erblicke. Zunächst schildert er nicht ohne astronomische Kenntnisse sehr genau den Schauplatz des Treffens, die große Himmelsburg, mit all ihren Sternen und Sternbildern, um uns dann die Stellung der Heere auseinanderzusetzen (Vers 493—497):

> Auf diesem weiten Feld den weit und breiten Plan,
> Den keine Rechnung nicht recht überschlagen kann,
> Geht recht das Fechten an; der Satan schütz die Hügel,
> Der Drachenführer führt dess Drachen rechten Flügel,
> Beelzebub den Leib, den lincken Belial.

Und nun reitet Michael auf einem prächtigen weißen Rosse vor seinen Scharen einher, das Kampfgetümmel beginnt. Der Dichter tut sich eine rechte Güte bei der Beschreibung dieses Kampfes; das Ganze mutet uns an, als ob wir uns mitten in einer Schlacht des dreißigjährigen Krieges befänden, dieselben Waffen, die-

selben Rüstungen, dieselben Geschütze und Geschosse. Lange tobt das Gefecht ohne Entscheidung hin und her, bis natürlich Michael einen großen Sieg erringt und der Satan mit seinen entsetzten Scharen entflieht. Während die bösen Feinde im *Grund sonder Grund* liegen müssen, zieht der Engelprinz auf güldenem Siegeswagen in die Himmelsburg ein. Dieser letzte Akt endigt dann mit einem Siegeschor der himmlischen Heerscharen und des Poeten nach der Weise *Allein Gott in der Höh sei Ehr.* Es folgt noch ein Lob- und Preislied auf den Erzengel Michael, welches es uns noch wahrscheinlicher macht, daß Klaj dieses Stück zum Sankt Michaelistage in der Kirche vortrug.

Die Anmerkungen zu diesem Gedichte sind glücklicherweise etwas weniger umfangreich als bei den früher besprochenen Werken, und ich glaube auch hierin einen Fortschritt in Klajs Auffassung von Poesie und Kunst erblicken zu können.

Die angehängten Lobgedichte sind bei diesem Werke ganz besonders wohlwollend gehalten: zunächst haben wir ein Preislied von Johann Rist, wo jede Strophe mit den schmeichelhaften Worten beginnt: «Ein großer Dichter ist Herr Klaj . . .»; sehr bezeichnend ist auch ein lateinisches Anagrammgedicht des Pfarrers Johannes Caspar Esebeccius und noch mehr ein ebensolches von einem gewissen Kautz, welcher in kunstvollster Weise aus Johannes Clajus ein «En hic alius Naso» herausbringt; zum Schlusse haben wir noch ein Ehrengedicht von dem Magister Christoph Arnold, der unseres Poeten Kunst nicht hoch genug erheben kann und mit den Worten schließt:

> Alle Musen heißen ihn nur ihren Sohn,
> Alle Nymfen reichen ihm den Sänger Lohn.

Ganz so herrlich ist nun dieses Stück Klajs sicherlich nicht, aber ohne Zweifel ist es noch eines der genießbarsten dieser dramatischen Gattung. Dank der lebhaften Anschauung, welche der Dichter mit den einzelnen Vorgängen dieser Handlung verknüpft und durch seine treffend realistische Schilderung auch bei uns erzeugt, haben wir doch trotz aller Unwahrscheinlichkeit der Ereignisse das Gefühl wirklichen Lebens und eines großen inneren Zusammenhanges. Dieses Gedicht, bei dessen Abfassung Klaj die Eindrücke verwerten konnte, die das kriegerische Treiben der Epoche in ihm erweckten, fand bei den Zeitgenossen gewiß großen Anklang; ein Beweis für diesen Beifall ist es auch, wenn noch im Jahre 1662 der «Engel- und Drachenstreit» unseres Dichters von dem Rektor M. Chr. Funck

für eine Aufführung am Altenburger Gymnasium umgearbeitet und neu herausgegeben wurde. Die Phantasiebegabung Klajs tritt uns jedenfalls in keinem anderen seiner Werke so kräftig entgegen wie in diesem; deutlich zeigt sich hier das Bestreben jener Zeit, alle möglichen und unmöglichen Dinge darzustellen und vor keinem noch so tollen Motive zurückzuschrecken.

Sehen wir uns nach den Quellen um, die Klaj hier benutzt haben kann, so müssen wir zunächst feststellen, daß ihm die Heilige Schrift manche Anhaltspunkte bot, besonders im 12. und 20. Kapitel der Offenbarung Johannis. Aber diese Quelle fließt doch so schwach, daß wir bei Klajs geringem Vermögen, eine größere Handlung zu gestalten, kaum glauben können, daß er aus ihr allein geschöpft habe. Einige Andeutungen des Dichters selbst zeigen uns denn auch, daß er noch andere Werke benutzt hat. Den «Lucifer» des Holländers Joost van den Vondel kann Klaj noch nicht mit verwertet haben, da dieses Werk erst 1654 herauskam; dagegen zeigt sich sehr enge Anlehnung an ein lateinisches Werk des 16. Jahrhunderts, nämlich an das Epos «De bello Angelico» von Friedrich Taubmann; wenn wir die drei Bücher dieses Werkes, welches 1597 in Leipzig gedruckt wurde, einmal aufmerksam durchsehen, so erkennen wir leicht, daß sich unser Dichter im ganzen Gang der Handlung und in vielen einzelnen Partien noch im besonderen sehr genau daran angeschlossen hat. Aber die Einteilung in einzelne Akte und die ganze Zurichtung zu einem Drama ist doch das Werk Klajs, und wir müssen wohl einräumen, daß er hierbei nicht allzu ungeschickt verfahren ist, wenn wir seine anderen Stücke damit vergleichen. Freilich, die Gestalt des *Poeten,* welche der Dichter in seiner Not eingeführt hat, ist recht verfehlt und zeigt uns immer wieder, daß Klaj das Wesen des Dramas gar nicht erfaßt hat. Für den Stil und Phrasenschatz der Dichtung kommen noch eine große Menge von Einzelentlehnungen aus Lucans «Pharsalischer Schlacht» in Betracht, deren Kampfschilderungen Klaj ausgiebig benutzt hat.

Das letzte hier zu behandelnde Werk unseres Dichters ist das «Freudengedichte der seligmachenden Geburt Jesu Christi zu Ehren gesungen»; es wurde im Jahre 1650 gedruckt und zeigt in der Widmung den Namen des schwedischen Generals Karl Gustav Wrangel, welcher mit seinem Herrn bei den Friedensverhandlungen in Nürnberg weilte; ich möchte übrigens vermuten, daß auch dieses

Stück schon früher verfaßt und wahrscheinlich am Weihnachtsfeste 1645 vorgetragen wurde.

Ein dreistrophischer *Vortrab* allgemeiner Naturbetrachtungen leitet das Gedicht ein. Als auftretende Personen der ersten Handlung nennt uns der Dichter einen Engel, Maria und den Chor, wobei er Gott selbst ganz zu vergessen scheint; denn dieser erklärt uns in einer ersten Rede, daß er sich der schuldigen Menschen gnädig annehmen und ihnen Erlösung bringen will; er sendet den Enge Gabriel zu Maria hinab, um ihr den Heilsplan zu verkünden. De Engel vollzieht den Auftrag und bereitet die Jungfrau auf ihre göt liche Bestimmung vor. Maria ist verschämt und weiß zunächst kei Worte zu finden; als ihr der Engel erklärt, daß sie Gott einen So gebären solle, welcher über die Menschen herrschen werde, fügt s sich demütigen Herzens in des Herrn Willen und macht sich n der großen Botschaft in die Heimat auf. Eine, an dieser Stelle ei gefügte, rein lyrische Partie, hat scheinbar mit der Handlung ga nichts zu tun und kann billig unerwähnt bleiben. Nach einiger Ze des Harrens fühlt Maria, daß Gabriel wahr gesprochen hat, und si bricht in einen andächtigen Lobgesang aus, welcher den Chor diese Aufzuges bildet. Als Personen des zweiten Aktes werden *August Maria, Joseph, Chor Römer* angegeben. Auf ein einleitendes Prosa stück, in welchem uns der Kaiser Augustus sozusagen vorgestell wird, folgt eine lange, strophisch gebaute Rede des Imperator welcher darüber nachdenkt, wie viele Kriege er schon geführt ha und wie ihm dabei alles recht gut gelungen ist. Nur die schlimm Germanen haben ihm in ihren finstern Wäldern am Rhein und der Elbe manchen schweren Verlust beigebracht, und er kom schließlich zu der Überzeugung, daß es doch eigentlich recht sc sei, wenn man wieder einmal die süßen Früchte des Friedens nießen könne; er beschließt, fortan sein Kriegsvolk nicht mehr d Raub zu erhalten, sondern ihm einen regelrechten Sold auszuza zu diesem Zwecke braucht er aber viel Geld, und er will da seinem weiten Reiche eine große Schätzung anstellen lassen. nun folgende Friedensbeschreibung des Dichters zeigt uns an lich, mit welcher Freude und Begeisterung man sich in jen des goldenen Friedens erinnerte, nachdem die Kriegsfurie sich ausgetobt hatte; der Dichter vermag sich hier ohne alle Ziererei zu wahrhaft poetischen Gedanken zu erheben.

Auf diesen rein lyrischen Abschnitt des Gedichtes folgt eine Szene zwischen Maria und Joseph, welche sich aufgemacht haben, um sich schätzen zu lassen. Der Dichter läßt uns die beiden Gatten auf ihrem Wege begleiten; die Reden, welche Maria und Joseph miteinander führen, zeigen von dramatischer Färbung keine Spur; es sind süßlich-weiche Herzensergüsse, welche ganz dem Wesen der Nürnberger Schule entsprechen und höchstens die lyrische Veranlagung Klajs wieder einmal erkennen lassen. Man gelangt nach Bethlehem und muß sich in einer elenden Herberge einquartieren. Hier schildert uns der Poet mit liebevoller Hingabe und reizender Kunst der Kleinmalerei die bescheidene Wohnung, in welcher das liebe Christuskind zur Welt kommt; dabei fühlt sich der Dichter so in seinem Element, daß er über diesen lyrischen Beschreibungen alle Handlung vergißt. Ein Chor der Römer, von denen wir eigentlich gar nicht wissen, wo sie auf einmal herkommen, endigt den zweiten Aufzug.

Hirten, Engel und Chor der Hirten sind die redenden Personen der nächsten, dritten Handlung, welche uns auf das Feld hinaus versetzt, wo die Hirten ihre Schafe weiden. Hier fühlt sich der Pegnitzschäfer nun ganz und gar zu Hause, und er kann es nicht unterlassen, die folgenden Szenen recht breit auszuführen; er, der sich selbst am Ufer der Pegnitz im Schäfergewand ergangen hat, führt uns mit behäbiger Breite das Leben der Hirten auf dem Felde vor. Plötzlich erscheint ihnen da in der *dunkelbraunen* Nacht ein strahlender Engel von goldenem Himmelsbogen herab und verkündet ihnen die alte Weihnachtsbotschaft *Fürchtet euch nicht* . . . Darauf kommen noch viele andere Engelscharen hinzu und singen als Chorlied den Christsegen *Ehre sey Gott in der mächtigen Höhe.* Alsbald machen sich die Hirten auf, pflücken schöne Blumen und Kräuter auf dem Wege und gehen auf das Feuer zu, das ihnen von weitem aus der Höhle entgegenblinkt; sie finden das Christuskind am Busen der Mutter ruhend und singen auf seine Geburt ein fröhliches Danklied. Da Klaj einmal beim Schäferspiel ist, so wird es ihm nicht leicht, sich davon zu trennen; der Hirt Ephraim singt noch ein *zuckersüßes* Lied auf das kleine *Jesulein*, und die beiden Schäfer Ithamar und Ephraim fordern sich zu einem poetischen Wettstreite heraus, bei welchem der eine die Jungfrau Maria, der andere den Knaben besingt. Ja, noch auf dem Rückwege zu ihren Hürden fühlen sich Somer und Joas gedrungen, ihrerseits in einem

Wettgesange Mutter und Kind in bilderreichen Versen zu feiern, so daß schließlich die Chorgesänge dieses Aktes länger sind als die erzählten Vorgänge.

Im Eingange der vierten und letzten Handlung gibt der Dichter eine tolle, phantastische Schilderung des Sternenhimmels, wobei er dann auch auf den neuen, strahlenden Stern zu sprechen kommt, der über den Landen aufgegangen ist. Dieser wird von den Weisen in der Ferne erblickt, und sie brechen mit Roß und Troß von der babylonischen Heimat auf, um nach langer Reise endlich an die Pforten Jerusalems zu gelangen; hier werden sie von den Torwächtern aufgehalten und über Zweck und Ziel ihrer Reise ausgeforscht, worauf sie erzählen, daß sie gekommen seien, den neuen Fürsten zu beschenken. Da erscheint noch Herodes dazu und bittet die Fremden, ihm bald genauere Nachricht von dem Kinde zu bringen. Von dem Sterne geleitet, kommen die Weisen glücklich nach Bethlehem, wo sie den Knaben in seinem ärmlichen Zustande finden und ihm ihre reichen Gaben zu Füßen legen. Den Schlußchor dieser Handlung singen abwechselnd der Dichter und die Christen, unter denen wir uns wohl die Zuhörer unseres Klaj vorstellen müssen. Ein kurzer *Nachtrab*, in welchem der Dichter und ein Engel auftreten, schließt dieses letzte Stück.

Waren die Anmerkungen im «Engel- und Drachenstreit» schon bedeutend verkürzt gegenüber denen in früheren Gedichten, so fehlen sie hier ganz, ebenso wie die üblichen Lobgedichte.

Wenn wir nach den Quellen zu diesem Werke fragen, so werden wir leider nicht durch Anmerkungen des Dichters unterstützt; aber gerade dieses Fehlen jeder Angabe macht die Ansicht wahrscheinlich, daß Klaj hier eine besondere Vorlage gar nicht benutzt hat; hätte der Dichter z. B. eine ausgearbeitete dramatische Quelle vor sich gehabt, so würden wir kaum den Rückschritt feststellen können, der tatsächlich in der dramatischen Auffassung dieses «Freudengedichtes» erkennbar ist. Freilich haben wir auch hier die Einteilung in *Handlungen* und die Verwendung der Chöre; aber alles dies ist hier durchaus nur leere Form und künstliche Einkleidung; der Dichter behielt eben bei, was er aus den Niederländern entlehnt hatte, und glaubte nun vielleicht gar, ein selbständiges Drama geschrieben zu haben.

Alles, was sich in diesem Stücke an Stoff und einzelnen Motiven bietet, können wir ohne Mühe als Klajs Eigentum nachweisen.

Die süßlich-schwärmenden lyrischen Ergüsse der Maria decken sich mit ähnlichen poetischen Gedanken in der «Auferstehung Christi»; schäferliche Spielereien und Verständeleien waren dem Dichter als einem Mitgliede der Pegnesischen Hirtengesellschaft natürlich ganz geläufig und ihr häufiges Auftreten zeigt nur noch deutlicher, daß in unserem Gedichte eine fremde Quelle nicht gewirkt hat. Endlich aber hatte Klaj den Stoff des Weihnachtsevangeliums schon zweimal bearbeitet, einmal bei der Übersetzung des «Joas» von August Buchner im Jahre 1642 und dann in seinem Weihnachtsgedichte vom Jahre 1644. So können wir die Heilige Schrift als einzige Quelle dieses Werkes betrachten; es ist wohl vor allem das zweite Lukaskapitel zugrunde gelegt, aus welchem die Gesänge der himmlischen Heerscharen fast wörtlich übernommen sind; außerdem finden sich durch das ganze Gedicht zahlreiche Entlehnungen aus den Messiasprophezeiungen des Alten Testamentes.

Während sich nun in diesem letzten Gedichte Klajs weder Anmerkungen noch die fast unerläßlich scheinenden Lobgedichte finden, so bemerken wir dafür bei den einzelnen Chören und lyrischen Gesängen allerlei Winke musikalischer Art, welche uns veranlassen müssen, etwas näher auf die Vortragsweise der Klajschen Stücke einzugehen. Was Tittmann über diesen Punkt bringt, ist ziemlich geringfügig und zeugt von keiner tieferen Beschäftigung mit der Sache. Dies empfand wohl auch Karl von Winterfeld, der im übrigen Tittmanns Arbeit sehr hoch schätzt, und er unterzog im Anschluß an dessen Bemerkungen die Werke unseres Dichters einer genaueren Prüfung; der betreffende Aufsatz findet sich im 1. Teile seines Buches «Zur Geschichte der heiligen Tonkunst» S. 86—110 (Leipzig 1850). Weitere neue Gesichtspunkte brachte dann eine Abhandlung Robert Eitners über ein Singspiel Harsdörffers, komponiert von Staden 1644, das der Verfasser mit Notenbeigaben im Jahrgange 1881 (S. 53—147) der «Monatshefte für Musikgeschichte» abdruckte und mit einleitenden Bemerkungen versah; er weist hier für Harsdörffers Stück in überzeugender Weise italienischen Einfluß nach. Ich möchte annehmen, daß auch Klaj in seinem Vortrage durch diesen Stil beeinflußt wurde und daß er durch Auseinandersetzungen mit seinem Freunde dazu kam, auch seinen Werken einen gewissen Anstrich dieser neuen Manier zu geben. Harsdörffer hatte sich in seiner Jugend längere Zeit in Italien aufgehalten und vor allem auch

mehrere Monate in Florenz, dem Sitze der neuen italienisch
Musikentwicklung, zugebracht. Um diese Zeit, 1630, war in Itali
schon längst die von Jacobo Peri und Giulio Caccini um 1600 e
fundene Gattung des musikalischen «stilo rappresentativo» durchg
drungen. Während im 16. Jahrhundert durch Orlando Lasso u
Palaestrina die vielstimmige Mensuralmusik, die seit dem 12. Jah
hundert überall herrschend war, zu ihrer höchsten und reinsten Blü
gelangte, sah man sich nach der Einführung der Oper in Itali
bald nach einer einfacheren musikalischen Darstellung um. Inde
man glaubte, die Technik der alten griechischen Bühne damit
treffen, schuf man eben jenen stilo rappresentativo, d. h. eine ei
fachere Vortragsart, die man wegen ihrer rhetorischen Manier au
recitative nannte; ein Werk dieser Gattung aber bezeichnete m
als «dramma per musica». In Italien wurde dieser neue Stil v
allem in den Opern des Claudio Monteverde ausgebildet, währer
sie Giovanni Battista Lully in Frankreich zu hohem Ansehen bracht

Auch in Deutschland wollte man etwas Ähnliches schaffen und lehn
sich dabei wohl viel an die Holländer an, welche hier neben de
Italienern sehr früh Hervorragendes leisteten. Meines Erachtens i
Opitz in den Niederlanden dazu angeregt worden, die italienisch
Oper in Deutschland einzuführen; das erste Beispiel gab er selb
1627 in seiner «Dafne»-Übersetzung des Rinuccini; die Musik dies
ersten deutschen Singspieles, welche der tüchtige Komponist Hei
rich Schütz nach dem italienischen Vorbilde des Jacobo Peri liefert
ist leider verloren gegangen. Nach diesem Verluste müssen wir e
Stück Harsdörffers, das von Siegmund Gottlieb Staden 1644 komp
niert wurde, als erstes vollständiges Beispiel eines deutschen Singspi
ansehen. Dieses Stück, «Seelewich» genannt, ist es nun, welch
Robert Eitner eingehend untersucht hat. Er führt den Beweis, d
hier wie bei Opitz italienischer Einfluß vorliegt, und daß sich Stad
in der Komposition des neuen rezitativen Stiles bedient hat. Ab
diese Vortragsweise lag den Deutschen wenig, und sie verfiel
immer wieder in die Darstellung melodisch-strophischer Gesän

Wir dürfen wohl annehmen, daß Klaj durch Harsdörffer d
italienische Manier kennen lernte, wie uns auch ein Brief d
letzteren zeigt, wo er auf ein Gespräch zurückgreift, das er m
unserem Dichter über die Musik der Italiener gehabt habe. A
musikalischem Verständnis wird es ja Klaj nicht gemangelt habe

sein Lehrer Buchner war ein großer Verehrer dieser Kunst, und auch sein älterer Freund Dilherr in Nürnberg war ein begeisterter Musikliebhaber. Wie in dramatischer Hinsicht, so scheint sich auch in der Vortragsart bei Klajs Stücken ein allmählicher Fortschritt zu finden. Bei seiner «Auferstehung Jesu Christi» scheint er sich nur des öfteren Wechsels der metrischen Formen zur Belebung und Charakterisierung des Vortrages bedient zu haben. Aber schon in der «Höllen- und Himmelfahrt» finden sich in den Anmerkungen Hinweise, welche auf musikalischen Schmuck des Gedichtes hindeuten. Nach Vers 160, wo der Sieg Christi über die Hölle beschrieben wird, findet sich folgende Bemerkung (S. 34):

> Nach geendeter dieser Handlung ist auf Seiten mit blasenden und singenden Stimmen das Siegslied auß der Offenbahrung Johan. am 12. v. 10. 11. prächtig musiciret worden.

Hinter der Himmelfahrtsszene findet sich in den Anmerkungen dieser Zusatz (S. 48):

> Diese Handlung ist ebenmäßig mit einer wolklingenden Musik geendet worden,

und am Schluß des ganzen Werkes lesen wir (S. 56):

> Folgendes ist der Hochheiligen vielgeliebt- und gelobten Dreyeinigkeit auf allerhand Seitenspielen mit einem Lobgesange hertzlich gedanket worden.

Es wurde also in diesem Gedichte der Vortrag Klajs von musikalischen Darbietungen unterbrochen, die aber allem Anscheine nach keine für diesen besonderen Fall komponierte Einlagen, sondern alte bekannte Pfingstlieder waren.

Ganz ähnlich scheint die musikalische Beteiligung beim «Herodes» gewesen zu sein, wo sich am Ende, S. 54, die Bemerkung findet:

> Dieses Trauergedicht ist mit einer beweglichen Musik angefangen, gesondert, und geendet worden.

Hier kommt also noch eine musikalische Einleitung hinzu.

Speziell für Klajs Dramen verfaßte Musikstücke finden sich aber erst im nächsten Werke, dem «Leidenden Christus», wo sich auch der Brief befindet, in welchem Harsdörffer unseren Dichter zur Nachahmung der italienischen Musik ermuntert. S. 40 heißt es hier:

> Es sind die Chöre von dem Kunstberühmten H. Staden mit anmutigen und bewegenden Melodeyen beseelet worden, die er künftig, nebenst seinen andern trefflichen Werken, an Tag geben wird, welche zwischen denen Handlungen musiciret worden.

Aus den weiteren Erläuterungen, welche Klaj gibt, können wir en
nehmen, daß diese komponierten Chöre von drei passenden Stimm
mit dazu harmonierenden Instrumenten ausgeführt wurden. Ähnlic
Bemerkungen finden sich auch vor allen Chorgesängen des «Freude
gedichtes», doch kommt hier die Neuerung hinzu, daß der Dicht
selbst sich ebenfalls an dem Gesang des Öfteren beteiligt, und d
die Chöre bald nur von einer, bald aber von mehreren Stimm
mit Instrumentalbegleitung vorgetragen werden. Diese musikalisch
Einlagen sind meines Erachtens keine geistlichen Gesänge im alt
Stile, sondern mehr rezitativische Vorträge, welche nur einmal und n
einer einheitlichen Stimme komponiert waren; sie bestätigen genau da
was Eitner von der deutschen Nachahmung der italienischen Mani
sagt: daß wir nämlich immer wieder in «liederartige Ergüsse» ve
fallen, ohne beim einfachen Rezitativ längere Zeit festhalten
können. Dieser letztere Umstand macht es auch ganz unwah
scheinlich, daß der Vortrag Klajs von einem durchgehenden Genera
basse, dem italienischen basso continuo, der Orgel oder eine
anderen Instrumente begleitet worden sei, zu dem der Poet dan
im stilo rappresentativo seine Werke durchgesungen hätte. Stade
war nicht der Mann dazu, eine solche Komposition zu schaffen, un
die Verse Klajs, wie sie uns heute vorliegen, eignen sich nac
Winterfelds Ansicht nicht durchweg zu einer solchen Bearbeitung
Am wahrscheinlichsten ist es wohl, daß Klaj seine Werke pathetisc
deklamierend vorgetragen hat, ähnlich etwa, wie heute noch de
Pfarrer im Wechselgesange mit dem Chore seine Partien vorbring
Daß unser Poet dabei an die italienischen Singspielvorträge dacht
dürfen wir vielleicht annehmen, wenn wir daran denken, wie star
er sich von Harsdörffer beeinflussen ließ.

Indirekt beruht auf italienischem Einflusse jedenfalls die häufig
Verwendung der sogenannten freien Verse in den Dramen Klaj
Dieser ungebundene Wechsel kurzer und langer Verse geht in letzt
Linie auf die romanische Madrigaldichtung zurück, die man bal
als außerordentlich günstig für die musikalische Komposition erkannt
In Nachahmung französischer und italienischer Vorbilder bedient
sich Opitz und Buchner in ihren deutschen Operndichtungen, d
«Dafne» und dem «Orpheus», der freien Verse, und von ihn
wieder entlehnte wohl Klaj diese bequeme Versgattung, zu der
Anwendung er übrigens auch von Harsdörffer im Sendschreib

zum «Leidenden Christus» aufgefordert wurde. Der Vortrag seiner Dramen wurde unserem Dichter dadurch jedenfalls erleichtert und für die Zuhörer abwechslungsreicher gestaltet.[1] Auch sonst bemühte sich ja Klaj eifrig, seine rezitatorischen Darbietungen durch allerlei stilistische und metrische Kunstgriffe, so vor allem durch den häufigen Wandel der Metra und vielfache Verwendung der neuen daktylischen Rhythmen, anschaulich und lebendig zu machen.

So spiegeln sich in Klajs dramatischen Versuchen literarische Einflüsse verschiedenster Art wieder, und gerade durch diese Kreuzung aller möglichen Bestandteile wird es uns außerordentlich erschwert, diese eigenartigen poetischen Erzeugnisse einer bestimmten Dichtungsgattung zuzuweisen. Wenn viele Literarhistoriker diese Gedichte ohne weiteres als Dramen bezeichnen und Klaj neben Gryphius als einen der ersten neueren deutschen Dramatiker nennen, so finden wir in dieser Beurteilung entschieden eine Beeinflussung durch einen Aufsatz Johann Elias Schlegels, welcher 1741 im 7. Bde. der «Beyträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit» erschien und im 3. Bde. von Schlegels gesammelten Schriften (Kopenhagen und Leipzig 1764, durch den Bruder Johann Heinrich Schlegel herausgegeben)[2] auf S. 3—26 wieder abgedruckt wurde. Der eifrige Dramatiker Schlegel behandelt hier Klajs «Herodes» mit großem Scharfsinn, freilich aber auch ohne jedes historische Verständnis; er versucht es, dieses Stück unseres Dichters mit dem Maße der drei französischen Einheiten zu messen und gibt sich alle Mühe, einzelne Akte abzuteilen, die verschiedenen Situationen dramatisch zu erklären, die Zeiteinteilung in Ordnung zu bringen, aus dem Herodes einen Charakter zu entwickeln usw. Diese Behandlungsweise ist natürlich völlig verfehlt, und Schlegel stellt sich selbst kein gutes Zeugnis aus, wenn er am Schlusse sagt, es habe Klaj nicht an dramatischem Talente gefehlt, und es breche sogar in den lächerlichsten Lagen manchmal hervor. Unser Dichter war vielmehr ganz und gar lyrisch-episch veranlagt und brachte ebensowenig ein anständiges dramatisches Gebilde hervor wie Klopstock in seinen geistlichen Stücken, selbst wenn er

[1] Näheres über die «freien Verse» folgt in dem Kapitel über Klajs Metrik.

[2] Neudruck besorgt von Joh. von Antoniewicz in den «Deutschen Literaturdenkmalen des 18. und 19. Jahrhunderts», Nr. 26, S. 31—50 (Heilbronn 1887).

nicht durch seine Vortragsweise gehemmt worden wäre. Tro
vieler gegenteiliger Ansichten möchte ich nach alledem, was w
aus unserer Untersuchung gewonnen haben, mit Robert Proelß
Eduard Devrient[2], Gervinus und neuerdings auch Louis (
Wysocki[3] die Gedichte unseres Poeten am ehesten noch mit d
Gattung der Oratorien vergleichen; wir finden bei Klaj rezitati
Erzählung, wie wir sie in den Evangelienpartien des geistliche
Oratoriums finden, wir haben ferner Lieder, welche durch eine od
mehrere Personen bei verschiedener Instrumentalbegleitung gesunge
wurden, und wir begegnen endlich auch dem Gesange größer
Chöre. Im übrigen ist ja die Form des Oratoriums auch heu
noch keine feste und der Begriff ist immer noch recht schwanke
so daß wir hier am wenigsten anstoßen, wenn wir die Gedicl
Klajs unterzubringen suchen. Freilich, so recht passen wollen
auch hierher nicht, und wir kommen zuletzt zu dem Schlusse, d
wir diese Werke unseres Dichters in ihrer bizarren Eigenart übe
haupt nicht mit poetischen Gattungen unserer Zeit in eine Lin
stellen sollen. Ohne gleichartige Vorgänger, ohne sich daran an
schließende Nachbildungen und Fortentwicklungen stehen dies
Gebilde ganz einsam in der Literaturgeschichte da.

Bouterwek sagt S. 272: «Aber zu beklagen ist doch wohl de
Dichter, der ein Publikum findet, das sich ein solches Werk, wie de
Herodes von Clajus, bieten läßt . . .». Nur in und mit ihrer Ze
können wir Klajs dramatischen Versuche verstehen. Was konnt
unser Dichter mehr verlangen als das billigende, ja lobende Urte
Harsdörffers, dieses arbiter elegantiarum seiner Epoche, das ihm
vollstem Maße zuteil wurde?

---

[1] «Geschichte des neuern Dramas», Bd. 3, S. 241 (Leipz. 1885).

[2] «Geschichte der deutschen Schauspielkunst», Bd. 1, S. 213 (Leipz. 1848)

[3] «Andreas Gryphius et la tragédie allemande au XVII siècle», S.
(Pariser These 1892).

Kapitel 3.

Klajs pastorale Dichtung.

Über die Schäferpoesie des Nürnberger Dichterkreises ist verhältnismäßig schon sehr viel geschrieben worden, und vor allem die Entstehungsgeschichte und weitere Entwicklung des Hirtenordens an der Pegnitz hat schon zu wiederholten Malen ausführlichere Betrachtung gefunden. Es sei nur an die schon mehrfach erwähnten Schriften von Tittmann und Th. Bischoff erinnert, die über diese Punkte an der Hand des reichen Quellenmaterials, das von Herdegen-Amarantes geboten war, grundlegende Darstellungen geben; von dauerndem Werte für die historische Erkenntnis der wichtigsten Phasen im Leben des Ordens dürfte auch die kurze und gefällige Arbeit W. B. Mönnichs, «Der Pegnesische Blumenorden»[1], bleiben. Was Klajs Beziehungen zu der Nürnberger Schäfergesellschaft anlangt, so ist das Notwendigste darüber schon in der Lebensbeschreibung des Dichters gegeben worden: es wurde dort bereits erwähnt, daß seine Ankunft in Nürnberg wohl mit den Hauptanlaß zur Gründung des Ordens bot, und ebenso wurde des Dichters Verhältnis zu den Mitgliedern der neuen Vereinigung näher beleuchtet. Es seien darum an dieser Stelle nur noch einige Bemerkungen zur Geschichte der Ordensgründung gemacht. Etwas ganz Bestimmtes läßt sich darüber freilich bei dem Mangel an Urkundenmaterial über die ersten Jahre des Gesellschaftslebens nicht sagen, und die Meinungen betreffs der Entstehungsgeschichte sind noch immer geteilt. Das erste Zeugnis für das Auftreten des pastoralen

[1] Abgedruckt auf S. I—XLVIII der «Festgabe zur zweihundertjährigen Stiftungsfeier des Pegnesischen Blumenordens» (Nürnberg 1844).

Treibens an der Pegnitz bietet uns eine von Harsdörffer und Klaj unter den Schäfernamen *Strefon* und *Clajus* verfaßte Schrift mit folgendem Titel: *Pegnesisches Schäfergedicht, in den Berinorgischen* (= Noribergischen, Nürnbergischen) *Gefilden angestimmet von Strefon und Clajus. Nürnberg, in Verlegung Wolfgang Endter. 1644.* 47 S. 4°.[1] Dieses gemeinsam ausgeführte Werk entstand aus Anlaß einer vornehmen Nürnberger Doppelhochzeit, welche am 14./24. (a.u.n. St.) Okt. 1644 stattfand. Aus der Widmung der Schrift müssen wir schließen, daß das Gedicht bereits gedruckt auf der Hochzeit vorlag; denn es heißt dort: *Übergeben, Bey Begängniß ihres beyderseits Hochzeitlichen Ehrenfestes.* An diese Schrift knüpft nun die sogenannte «Ordenslegende» an, von der zum ersten Male Sigmund von Birken in seiner «Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey» (1645) berichtet; sie wurde dann besonders durch Herdegens Buch weiter verbreitet, das aber in diesem Punkte völlig von Birkens Darstellung abhängig ist, wie der Verfasser selbst zugesteht; eine gleichlautende Einzeichnung im Ordensarchiv stammt erst aus späterer Zeit und benutzte als Quelle entweder Birken oder Herdegen. Der Sachverhalt ist kurz folgender: In dem ersten «Pegnesischen Schäfergedichte» erscheint den beiden Hirten Strefon und Clajus die Göttin Fama und schwingt über ihren Häuptern eine kostbare Trompete, die mit einem Fähnchen geschmückt ist, auf welchem sich ein Lorbeerkranz eingestickt findet. Indem Fama die beiden Freunde auffordert, die Brautpaare im Wechselgesange zu feiern, verspricht sie *dem Überwinder* — diese Worte sind in *zertheileter Buntschrifft* ebenfalls in das Fähnchen *eingewirket* — die erwähnte Trompete als Siegespreis. Der poetische Wettstreit endet aber ergebnislos und das ganze Gedicht schließt mit den Worten:

> In dem war der übermütete Tag dahin, und die braune Nachtschatten bedeuteten durch die heuttere Lufft die Sorgenfreye Ruhe. Beyde Schäfer erwarten nun des Leutseligen Gerüchtes, gerichtlichen und redlichen Entscheidspruches, welchem nemlich unter ihnen der Preiß zugeurtheilet werden möchte, als so wolgemeinter Dichtung erfreuliches Ende.

Durch diesen unentschiedenen Beschluß ihres Werkes wollten sich die beiden Schäfer vielleicht den Weg offen lassen, für ein neues ähnliches Gedicht, das man in der ersten Begeisterung für die

---

[1] Im folgenden immer als erstes «Pegnesisches Schäfergedicht» zitiert; zu finden in Göttingen (Universitäts-Bibliothek).

Gattung wohl planen mochte. Als sie dann aber aus noch zu besprechenden Gründen auf eine Fortsetzung verzichteten, übernahm der jugendliche Birken, welcher gleich nach seiner Ankunft in Nürnberg als willkommenes Mitglied in den Dichterbund aufgenommen worden war, die Weiterführung des Gedichtes in seiner «Fortsetzung der Pegnitzschäferey», wo denn auch der Erzählung von Fama und dem Dichterwettstreite ein befriedigender Abschluß gegeben wird. Nach dieser Fassung läßt Fama den beiden Hirten als Siegespreis einen Kranz zurück; aber da keiner von beiden sich als Überwinder krönen lassen will, bereitet Strefon der Sache ein Ende, indem er aus dem Kranze — im ersten «Pegnesischen Schäfergedicht» war der Kranz bekanntlich in die Fahne eingestickt gewesen — eine Blume — im ersten «Pegnesischen Schäfergedicht» ist von Blumen gar nicht die Rede — herausnimmt und Clajus auffordert, dasselbe zu tun. Nachdem sich dann Strefon mit dem «Majen-Blümchen» und Clajus mit dem «Klee» geschmückt hat, gründet man aus diesem Anlaß eine Schäfergesellschaft und trifft die Bestimmung, daß jeder Neueintretende sich ebenfalls eine Blume erwählen solle.

Meines Erachtens beruht diese Gründungsgeschichte auf einer Erfindung Birkens und verträgt sich im übrigen sehr gut mit dem tändelnden Geiste, der damals in dem Freundeskreise an der Pegnitz herrschte. Wie Birken zu dieser Erfindung kam, läßt sich unschwer erklären: daß sich die Mitglieder einer Gesellschaft Blumen als Sinnbilder erwählten, begegnet uns schon in der Geschichte der italienischen Akademien, und die von Zesen im Jahre 1643 eben erst gegründete «Deutschgesinnte Genossenschaft», die in vieler Beziehung für die Nürnberger Ordenseinrichtungen vorbildlich gewesen zu sein scheint, war in eine Rosen-, Lilien- und Näglein-Zunft eingeteilt. Es ist auch leicht möglich, daß zu der ganzen Kranzerzählung die Krönungen der damals in Nürnberg noch sehr tätigen Meistersinger Anlaß gaben; der zweite Preis bei diesen Wettsingen, welche in den Kirchen abgehalten wurden und daher wohl allen zugänglich waren, bestand aus einem Kranze gestickter seidener Blumen. Es kommt noch hinzu, daß Birken selbst gar nicht in Nürnberg weilte, als im Oktober 1644 die erwähnte Hochzeitsfeier stattfand; er war damals noch Student in Jena und kehrte erst zu Anfang des Jahres 1645 nach Nürnberg zurück, wo er dann aber sehr bald von Harsdörffer und Klaj mit Beschlag belegt wurde, obwohl er erst 19 Jahre zählte.

Meiner Meinung nach ist Siegmund von Birken überhaupt als eigentlicher Begründer und als die Seele des Pegnesischen Hirtenordens anzusehen. Wie er später nach Harsdörffers Tode das Ordenstreiben neu belebte und die Gesellschaft durch tatkräftige Förderung vor dem Untergang rettete, ist schon von Herdegen und anderen genügend hervorgehoben worden. Aber auch in den ersten Jahren seines Bestehens scheint der Orden diesem Manne außerordentlich viel verdankt zu haben. Von Harsdörffer stammte wohl der Plan einer Gesellschaftsgründung, der ihm wahrscheinlich schon bei seinem Aufenthalt in Italien gekommen war und durch Zesens Beispiel sicherlich gefördert wurde; aber er merkte gewiß bald, daß sich im Nürnberger Kreise nicht eine Gesellschaft schaffen ließ, die der Fruchtbringenden an Bedeutung gleich kommen konnte, und die Verfechtung der Muttersprache allein bot dem Spielenden nicht genügenden Reiz der Neuheit. Der Gedanke eines Hirtenordens mochte anfangs gewiß mit Begeisterung erfaßt und verwirklicht worden sein, aber auf die Dauer konnte er einen allseitig durchgebildeten und von den verschiedensten Interessen getriebenen Mann doch nicht fesseln. Harsdörffer widmete sich während der ersten Zeit mit Klaj zusammen wohl mit Eifer der Hirtendichtung, aber nach wenigen Versuchen gab er diese Gattung wieder auf, und über seine Vorsteherschaft im Orden wie über seine Bemühungen für das Gedeihen der Gesellschaft weiß selbst Herdegen nur recht wenig zu berichten. Als dann auch noch Klaj aus Nürnberg verschwand, tat Harsdörffer so gut wie nichts mehr für den Orden, der in den Jahren von 1650 bis 1658 beinahe einschlief, bis er hernach durch den neuen Praesiden Birken-Betulius wieder zu kräftigerem Leben erweckt und zu einer Blüte gebracht wurde, wie er sie nie zuvor durchgemacht hatte. So möchte ich auch annehmen, daß der jugendliche Birken schon in der ersten Entwicklungsepoche der Gesellschaft eine nicht unbedeutende Rolle gespielt habe, zumal er außerordentlich ehrgeizig war und keine eigentliche Beschäftigung sonst hatte; dazu kommt noch, daß bei ihm die Vorliebe für die Hirtenpoesie sein ganzes Leben lang anhielt und in seinen Werken immer neue Früchte zeitigte.

Birken kam also 1645 nach Nürnberg, erfuhr von der Hochzeitsfeier und lernte natürlich auch das Gedicht der beiden Freunde kennen. Der von Harsdörffer gefaßte und von ihm im Verein mit Klaj schon teilweise verwirklichte Plan einer Ordensgründung

erschien Birken sehr ansprechend, und der junge Student trieb nun zu einer weiteren Ausgestaltung dieses Gedankens und zu einer offiziellen Gründung, wozu er durch seine Entstehungslegende, die er im Anschluß an die Erzählung im ersten «Pegnesischen Schäfergedicht» verfaßte, gewiß wesentlich beitrug, indem er die Sache so darstellte, als ob sich der geschilderte Vorgang auf der Hochzeit tatsächlich zugetragen habe. Dies war aber sicherlich nicht der Fall; das erste «Pegnesische Schäfergedicht» ist vielmehr einfach eine Hochzeitsschrift, wie man sie bei solchen Anlässen zu überreichen pflegte, und an eine wirkliche szenische Darstellung dürfen wir kaum denken; hätte eine solche stattgefunden — der ganze Aufbau des Gedichtes und die überaus zahlreich darin vorkommenden erzählenden Prosapartien machen es völlig unwahrscheinlich —, so wäre darüber gewiß etwas im Titel der Schrift vermerkt worden, wie wir es bei Klajs dramatisch-oratorischen Dichtungen gesehen haben. Nach alledem wage ich zu behaupten, daß Birkens Bericht von der Ordensgründung auf Erfindung beruht, und daß eine regelrechte Gesellschaft erst im Jahre 1645 entstanden ist. Der geistige Ursprung der Vereinigung reicht allerdings in das Jahr 1644 zurück, wo sich Harsdörffer und Klaj daran ergötzten, am Ufer der Pegnitz das schäferliche Treiben nachzuahmen, das an anderen Flüssen schon lange geblüht hatte, so z. B. am Rhein und an der Donau, wie wir aus der «Hercynia» erfahren, und an der Elbe, wie uns Klaj im ersten «Pegnesischen Schäfergedicht» berichtet. Für diese Annahme spricht auch der Umstand, daß erst aus dem Jahre 1645 zahlreiche Neuaufnahmen in den Orden bekannt sind.

Der Zug zur pastoralen Dichtung war in den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts in Deutschland schon allgemein verbreitet, und die ersten Versuche in dieser Gattung setzen bereits bedeutend früher ein. Wie die Schäferpoesie in Anlehnung an Vergil — Theokrits Hirtengespräche waren dabei von ungleich geringerer Bedeutung — von den Renaissancedichtern wieder aufgenommen und in Italien durch Petrarca, Boccaccio, Tasso, Guarino und Sannazaro, in Spanien durch Lope de Vega und besonders Jorge de Montemayor, in Frankreich durch die Plejade und Honoré d'Urfé und in England endlich durch Spenser und Sidney weiter entwickelt wurde, ist ja allgemein bekannt. Wie aber stand es mit der Aufnahme und Verbreitung der pastoralen Poesie in Deutschland bis zum Auftreten der Nürnberger Dichter?

Ernst Höpfner sagt in einer Programmschrift vom Jahr 1866[1]: «So gewaltig wie in der zweiten Hälfte des sechzehnte Jahrhunderts war Deutschland niemals früher und ist es niema später von Frankreich beeinflußt worden». Diese Ansicht, welch der älteren, nach der der französische Einfluß erst viel später Pla gegriffen hätte, gegenübersteht, sucht auch Georg Steinhausen i einem Aufsatze über «die Anfänge des französischen Literatur- un Kultureinflusses in Deutschland in neuerer Zeit»[2] zu erhärten. Ei konkretes Beispiel für diese französischen Einwirkungen tritt uns i der Geschichte der deutschen Hirtendichtung entgegen. Im Jah 1595 erschien nämlich in Mömpelgart, wo besonders ausgeprä romanisierende Tendenzen herrschten, die erste deutsche Schäferpoes unter dem Titel: «Die Schäffereien von der schönen Iulian das ist von den Eigenschafften und ungleichen würkungen der Lieb ein herrliches Gedicht durch de Mont-Secré Teutsch durch F. C. V. I Mümpelgart. Peter Fischer 1595.» 8⁰ In dieser Übersetzung b gegnet uns zum ersten Male die Bezeichnung «Schäferei», welch später häufig wiederkehrt und uns durch Opitz' «Hercynia» geläufi geworden ist.

Von größerer Bedeutung ist eine weitere Übertragung aus de Französischen, die ebenfalls von Mömpelgart ausging: «Von de Lieb Astreae und Celadonis Einer Schäfferin und Schäffers . . Gedruckt in Mümpelgart, durch Jacob Foilet . . . Anno 1619» 2 Bde. 8⁰; es handelt sich hier um eine Übertragung der erste Bände von H. d'Urfés «Astrée», und wir müssen uns darüber ve wundern, daß diese Dichtung schon so schnell Eingang bei uns ge funden hat, obwohl doch erst acht Jahre später der 4. und letzte Tei des Werkes in Frankreich selbst veröffentlicht wurde. Noch in demselbe Jahre 1619, in welchem dieser berühmte Roman einen deutsche Bearbeiter gefunden hatte, wurde auch das erste Hirtendrama i unsere Muttersprache übertragen; es ist dies der bekannte «Pasto Fido» des Battista Guarino, von welchem ein gewisser Eilge Mannlich[3] eine deutsche Übersetzung lieferte, die allerdings noch

[1] «Reformbestrebungen auf dem Gebiete der deutschen Dichtung des 16 und 17. Jahrhunderts», Programm des Kgl. Wilhelms-Gymnasiums (Berl. 1866).

[2] «Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte», N. F., Bd. 3, S. 1—24 (Berl. 1890). — [3] «Pastor Fido. Ein sehr schön, lustige und nützliche Tragico-Comoedia . . . Durch Eilgerum Mannlich, Gedruckt zu Mühlhausen bei Johann Stang im 1619. Jahr». 18 Bogen.

herzlich schlecht ist und in ihrer metrischen Technik noch stark an die Dichtungen des 16. Jahrhunderts erinnert. So finden wir z. B. gleich in dem von dem Flusse Alpheus gesprochenen Prologe folgende Verse:

> Und kom daher durch frembde Meer
> Zu begegnen dem Wasser . . .

Die sehr verworrene Handlung des Dramas verteilt sich auf fünf Akte, von denen jeder mit einem Chore schließt. Dieses Stück wurde für die deutsche Schäferpoesie sehr wichtig, und die italienischen Hirtennamen desselben treten uns nun überall wieder entgegen, nicht zum wenigsten auch bei den Poeten an der Pegnitz.

Selbständigere deutsche Arbeiten bieten sich uns in den «Eclogen oder Hürtengedichten» Weckherlins dar, welche sich in der Form den antiken Dichtungen nähern und wahrscheinlich vor allem in den Schäferpoesien der Plejade ihre Vorbilder haben. Findet sich hier bei Weckherlin natürliche lyrische Empfindung, so macht sich dagegen bei Opitz die Didaxis in unerfreulicher Weise geltend; der «Boberschwan», der für alle poetischen Gattungen Musterbeispiele schaffen wollte, versuchte sich naturgemäß auch auf dem Gebiete der Hirtendichtung, und bei ihm findet sich der Übergang zur spezifisch deutschen Schäferpoesie, welche in dem pastoralen Treiben eine Zufluchtsstätte vor dem Elend und dem Kampfe des Daseins suchte. Lotheisen sagt in seiner «Geschichte der französischen Literatur im 17. Jahrhundert»[1]: «Je drückender der Mensch das Elend seines eigenen Lebens empfindet, um so mehr freut es ihn, sich mit Hilfe der Einbildungskraft auf Augenblicke in eine schönere Welt zu versetzen». Nur aus diesem Gesichtspunkte heraus lassen sich bei einem so tatkräftigen und betriebsamen Manne wie Opitz Dichtungen verstehen wie das «Lob des Feldlebens» und «Zlatna, Oder Von Ruhe des Gemüthes». Der eigentlichen Hirtendichtung wandte sich aber Opitz erst 1627 in seinem Schauspiele «Dafne» und noch mehr 1630 in seiner «Schäfferey von der Nimfen Hercinie» zu; endlich erschien noch kurz vor seinem Tode im Jahre 1638 eine Neubearbeitung der deutschen Übersetzung von Sidneys «Arcadia», auf die wir noch zurückkommen werden.

Nachdem der Gekrönte nun einmal das Zeichen zur Abfassung von Schäferdichtungen gegeben hatte, kann es uns nicht wundern, daß fast

[1] Bd. 1, S. 136 (2. Aufl., Wien 1896).

alle ihm folgenden Poeten die neue Gattung pflegten, die ja nur allzu erwünscht und gelegen war. In allen diesen pastoralen Dichtungen kehren immer und immer dieselben Namen und Motive wieder und zumeist handelt es sich nur um Nachahmungen oder gar Übersetzungen romanischer Vorbilder. Paul Fleming bringt in seinen «Poetischen Wäldern» eine Reihe von Gedichten, welche pastorale Einkleidung zeigen und zum Teil aus dem «Italiänischen» übertragen sind; eine richtige Schäferei nach dem Vorbilde der «Hercinie» ist das sechste Gedicht der «Poetischen Wälder», welches «auf des ehrenvesten und wolgelahrten Herrn Reineri Brockmanns Hochzeit»[1] verfaßt ist. Aus dem Jahre 1638 stammt ein handschriftlich überliefertes[2] Hirtendrama «Orpheus», das anläßlich der Vermählung des Kurfürsten Georg II. von Sachsen am 20. November im Dresdener Schlosse aufgeführt wurde; den Text des Werkes verfaßte August Buchner, während der berühmte Musiker Schütz die Komposition dazu lieferte. 1642 erschien in Hamburg Johann Rists Werk «Des Daphnis aus Cimbrien Galathea», das aus einzelnen schäferlichen Liebesliedern an Galathee, deren Name aus H. d'Urfés Roman entlehnt ist, besteht. Ein Jahr darauf veröffentlichte E. C. Homburg seine «Tragico-Comoedia Von der verliebten Schäfferin Dulcimunda», welche sich mit ihrer «noch zum theil an sich habenden Frantzösischen Art», wie es in der Vorrede heißt, ebenfalls an ein ausländisches Vorbild anschließt. Und wiederum ein Jahr später finden wir dann das erste selbständige Hirtengedicht bei den Pegnitzschäfern in Nürnberg, wo die neue Gattung einen außerordentlich fruchtbaren Boden fand. Die Vorbilder, an die man sich bewundernd anlehnte, konnten hier mannigfachster Art sein, da dem vielgereisten und sprachbewanderten Harsdörffer die Werke der Italiener, Spanier, Franzosen und Engländer leicht zugänglich waren, und andererseits unser Klaj aus Wittenberg von seinem Lehrer Buchner eine große Begeisterung für die Schriften eines Vergil und Horaz und für die Hirtendichtung überhaupt mitbrachte.

Das erste Werk, das der Freude der beiden Männer am pastoralen Spiel entsprang, ist das schon erwähnte erste «Pegnesische

[1] Paul Flemings Deutsche Gedichte, herausg. von J. M. Lappenberg, S. 72—94 (Literarischer Verein, Bd. 82; Stuttg. 1865). — [2] Wieder abgedruckt von Hoffmann von Fallersleben im 2. Band des «Weimarischen Jahrbuches», S. 13—38 (Hannover 1855).

Schäfergedicht», welches sich in der äußeren Anlage hauptsächlich an Opitz' «Hercinie» anschließt und im übrigen einzelne Züge und Motive aus den verschiedensten in- und ausländischen Schäfereien entlehnte, so vor allem aus der englischen «Arcadia»[1] Sidneys und der spanischen «Diana»[2] des Montemayor.

Die Vorderseite des ersten Blattes zeigt unter dem Titel einen Stich, welcher zwei Schäfer darstellt, die mit Hirtenstab, Flöte, Herde und Hunden im Angesichte der Stadt Nürnberg am Ufer der Pegnitz im Gespräch einherschreiten. Die Rückseite dieses Blattes nimmt die Widmung an die beiden vornehmen Brautpaare ein, die den edlen Geschlechtern der Tetzel von Kirchensittenbach, der Haller von Hallerstein und der Schlüsselfelder angehören. Die nächste Seite bringt eine weitere, poetische Zueignung, welche abwechselnd von Strefon und Klajus gesungen wird, indem auf zwei Verse des einen zwei Verse des anderen folgen; die Freunde bitten darin um Nachsicht für ihre *Bäurische Hirtengedichte*, denen es an der höfischen *Schmincke* und Zierlichkeit fehle. Daß diese Schrift wirklich die erste Schäferdichtung in Nürnberg ist, zeigen die folgenden Zeilen Klajs:

> Empfahet die Erstlinge hiesiges Flusses,
> Empfahet die Lieder gebierliches Grusses.

Am Schlusse dieser Widmung werden die Brautleute nochmals gebeten, das schlechte Schäferscherzen nicht übel zu nehmen, und auf ein späteres, besseres Gedicht vertröstet:

> Str.: Wir wollen euch reichere Schenkungen bringen,
> Wenn unsere Flöten sich höher aufschwingen.
> Kl.: Wann unsere Reimen besingen die Wiegen,
> In welchen deß Ehestands Erstlinge liegen.

---

[1] Eine Übersetzung des englischen Werkes hatte schon 1629 Valentin Theocrit von Hirschberg veröffentlicht; den Nürnberger Freunden lag aber höchst wahrscheinlich eine der neuen Ausgaben von Opitz vor, der die ältere Übertragung durchgearbeitet und mit den noch fehlenden Versübersetzungen ausgestattet hatte.

[2] Die «Diana» wurde zuerst von Johann Ludwig Freiherrn von Kueffstein (1. Aufl. Nürnberg 1619, 2. Aufl. Leipzig 1624) ins Deutsche übertragen; Harsdörffer gab dann 1646 eine neue Ausgabe heraus, welche um den dritten, von C. G. Polo verfaßten Teil des spanischen Romanes vermehrt war und auch die metrischen Partien des Originals in «neuüblichen Reimarten» brachte. Diese, in Nürnberg erschienene Arbeit Harsdörffers erlebte noch zwei weitere Auflagen in den Jahren 1661 und 1663.

Seite 4 enthält eine Prosavorrede an den *Hochgeehrten Leser*, in welcher auf das ehrwürdige Alter und die rührende Unschuld der Hirtenpoesie hingewiesen wird und die Namen der größten Dichter solcher Werke angeführt werden; bei der Erwähnung Sidneys findet sich der Zusatz: *auß dessen Arcadien diese Schäfer ihre Namen*[1] *entlehnet.* Um Mißverständnissen vorzubeugen und zu verhindern, daß jemand gar glaube, Harsdörffer und Klaj seien tatsächlich als Hirten einhergegangen, wird noch folgende Erklärung gegeben:

> Man möchte hierbey einwenden, daß die Schäfer dergleichen Unterredungen nicht führen, ja solche zu verstehen nicht fähig weren: Hierauf wird geantwortet, daß bey Beschreibung ihrer Bäurischen Gespräche unnd groben Sitten, mehr Verdrus als Belustigung zu befahren; und diese Schäfer durch die Schafe ihre Bücher, durch derselben Wolle ihre Gedichte, durch die Hunde ihre von wichtigen Studieren müßige Stunden bemerket haben.

Nach diesen Entschuldigungen und Erläuterungen beginnt dann endlich das eigentliche Werk mit den Worten (S. 5):

> Da wo der Meisnerbach sich durch die Thäler zwänget,
> Die Silber Klare Flut dem Landesstrom vermenget,
> Der in dem Böhmerwald Geburtesqwellen hat,
> Und geust sich in die See, dort nechst der Cimberstat
>
> Liegt die höchstgepriesene Provintz Sesemin, und darinnen der anmutige Schäfer Aufenthalt Sanemi, welchem an Lust und Zier kein Ort etwas bevorgiebt: Man möchte jhn mit Wahrheit einen Wohnplatz der Freuden, ein Lusthaus der Feldnymfen, eine Herberge der Waldgötter, eine Ruhestelle der Hirten, eine gelehrte Entweichung der Poeten und ein Spatzierplatz der liebhabenden Gemüter, nennen: Maßen er üm und üm, gleich der Siegprachtenden Mutter Rom, mit sieben Bergen erhaben und ümzircket ist.

Diese Art der Einführung ist durchaus typisch und findet sich fast bei allen Hirtendichtungen wieder; und wo die Beschreibung der unvermeidlichen idyllischen Landschaft nicht schon am Anfange des Werkes steht, findet sich im weiteren Verlaufe der Darstellung überall einmal Gelegenheit, dem Mangel abzuhelfen. Ein von Bergen eingeschlossenes Waldtal, das von einem *krystall-farbenen* Wässerlein durchflossen wird, das ist das Landschaftsmotiv, welches bis zum Überdruß verwertet wird. Sannazaro führt uns in seiner

[1] Strefon und Clajus sind die Namen zweier Schäfer, welche gleich im ersten Kapitel von Sidneys Roman auftreten.

«Arcadia» an den «monte Partenio», wie uns gleich die erste Zeile des Werkes berichtet, Montemayor versetzt uns an die lieblichen Ufer des Eslaflusses und H. d'Urfé an die Gestade des stillen Lignon. Hätte uns nun Klaj, den wir als Verfasser dieser Partie betrachten müssen, mit Einsetzung seines schönen lyrischen Talentes eine anmutige, einsame Waldgegend vorgeführt, so würde er uns zum mindesten in die rechte poetische Stimmung versetzt haben; so aber geleitet er uns nach Meißen, der Hauptstadt der gleichnamigen sächsischen Landschaft, und an die Ufer des belebten Elbstromes. Wie sich hier die Feldnymphen und Waldgötter haben wohl fühlen können, und wie wir uns dabei einen idyllischen Hirtenaufenthalt und sogar eine *gelehrte Entweichung der Poeten* vorstellen sollen, ist schwer zu sagen. Immerhin müssen wir aber zugestehen, daß sich der Dichter redliche Mühe gegeben und alle poetischen Mittel des Ausdruckes benutzt hat, um uns über die Prosa hinwegzutäuschen. Dabei hat er sich auch nicht gescheut, kräftige Anleihen bei Opitz zu machen, ohne sich aber dafür in einer der sonst so zahlreichen Randglossen zu bedanken. Der Anfang der «Hercinie»[1] lautet nämlich folgendermaßen (S. 152): «Es liegt disseits dem Sudetischen Gefilde, welches Böheim von Schlesien trennet, unter dem anmuthigen Riesenberge ein Thal, dessen weitschweifiger Umkreis einen halben Cirkel gleichet und mit vielen hohen Warten, schönen Bächen, Dörfern, Meierhöfen und Schäfereien erfüllet ist. Du könntest es einen Wohnplatz aller Freuden, eine fröhliche Einsamkeit, ein Lusthaus der Nymphen und Feldgötter, ein Meisterstück der Natur nennen.» Es ist unzweifelhaft, daß unserem Dichter diese Stelle aus dem Werke des Gekrönten vorgeschwebt hat. Auch noch eine andere Stelle der «Hercinie» hat Klaj mit wörtlicher Anlehnung benutzt; gegen das Ende hin finden wir in Opitz' Werke (S. 193) folgende Zeilen: «Kurz darauf gingen wir durch ein lustiges Püschlein, dessen Gelegenheit wegen der Nähe noch eines anderen kleineren Sees, der grünen Bäume, bergab rauschenden Bäche und sonderlichen anmuthigkeit eine Herberge der Waldnymphen, eine Ruhe der Hirten, eine gelehrte Entweichung der Poeten, ein Spazierplatz der liebhabenden Gemüther zu sein schiene». Die Benutzung auch dieser

[1] Die «Hercinie» ist nach J. Tittmanns Ausgabe von Martin Opitz' «Ausgewählten Dichtungen», im 1. Bde. der «Deutschen Dichter des 17. Jahrh.» (Leipzig 1869) zitiert.

Stelle läßt sich unschwer erkennen. In ähnlicher Weise haben si die Nürnberger Freunde noch sehr oft an die «Hercinie» ang schlossen, ohne daß man ihnen für ihre Zeit daraus einen Vorwı machen dürfte; denn Entlehnungen aus bedeutenden Vorbilde galten als durchaus fein, und Paul Fleming bezog sich in seine obengenannten Hochzeitshirtengedicht vielleicht noch stärker a Opitz' Werk, als die Pegnitzschäfer es hier tun.

Nachdem Klaj das Lob seines heimatlichen Hirtentales noch einer Reihe von Versen gesungen hat, welche mit antik-mytholo schem Putz überladen sind, berichtet er dann in ungebundener Re daß schreckliche Kriegsunruhen und das *wütende Getümmel* *Waffen* den holden Schäferaufenthalt an der Elbe völlig zerst haben, und daß ihn, den Dichter, *nach vielen wandelbaren Unglüc fällen sein Verhängnis an den Pegnitzfluß geführet.* In den Besch bungen des Kriegselendes folgt Klaj teilweise den ähnlichen Sc derungen, welche Venator in der «Hercinie» gibt, und ferner d Darstellungen, die wir in Opitz' «Trostgedichte in Widerwertigk des Krieges» finden.

Als nun der aus seiner Heimat vertriebene Schäfer an d Pegnitz gelangt, lädt ihn *eine wohl gelegene Einsamkeit selbiger U* ein, *sich auf den begrünten Wasen* ein wenig niederzulassen. D Verlauf dieser eben beschriebenen Vorgänge ist sehr charakteristis für die Schäferdichtung: fast in jedem neuen Kapitel der spanisch «Diana» finden wir einen klagenden Hirten, der sich an ein stillen, anmutigen Ort geflüchtet hat, um daselbst sein Unglück beweinen, das zumeist auf verschmähter Liebe beruht; ähnlich der «Hercinie», wo der Dichter vor der grausamen Liebe in fer Gegenden geflohen ist. Aber Klaj hat mit der Liebe nichts schaffen, und so muß er sich für das folgende Gedicht einen ander Stoff wählen, den er aber wenigstens mit dem Thema von d Liebe zu verschmelzen sucht. Während er nämlich noch im Gra liegt und sein Geschick anklagt, hört er plötzlich, wie seine Wor durch das Echo, das natürlich als *Nymfe* dargestellt ist, zurüc geworfen werden. Alsbald beschließt der Schäfer, sich bei de Widerhall Trost und Erheiterung zu holen, und stellt eine Rei von Fragen, in denen er um Auskunft darüber bittet, wie sich hi in der Fremde seine Verhältnisse gestalten werden. Auf d Dichters Worte:

> Ach, Gegenhall, ich will dich etwas fragen:
> Ich bitte dich, die Wahrheit anzusagen,
> Werd ich so verbleiben lang allein?

antwortet das Echo mit *nein;* auf Klajs weitere Verse:

> Ich habe mich im Lieben nicht geübt,
> Das blinde Kind hat mich noch nie betrübt,
> So liebet mich auf dieser Welt ja keine?

entgegnet der Widerhall: *eine.*

In dieser Weise geht nun das Zwiegespräch weiter, und der betrübte Schäfer erfährt dabei, daß er *bald* durch seine *Kunst* Anerkennung und Liebe erwerben solle; mit frohem Dank verabschiedet sich dann der Dichter von der freundlichen *Nymfe.* Das poetische Kunstmittel des Echos, das sich schon bei den Italienern vorfand, aber von Opitz nur geringe Pflege erfuhr, wurde in der Schäferpoesie der Nürnberger zu ganz besonderer Entfaltung gebracht.[1]

Nach diesem Wechselgespräch erhebt sich unser Schäfer wieder und gelangt auf seinem Wege an das Ufer der Pegnitz, die er in einem Sonett begrüßend anredet, als ob sie ein lebendes Wesen sei. Die Vorliebe für Naturbeseelung, die ja in der Dichtung des 17. Jahrhunderts eine so wichtige Rolle spielt, fand in den Hirtenpoesien noch ganz besonderen Ausdruck und bevölkerte Felder, Wälder und Flüsse mit allerlei Gestalten der heidnischen Mythologie, mit Nymphen, Satyrn, Baum- und Stromgottheiten.

Wie nun Klajus an dem Flusse dahinschreitet, kommt ihm plötzlich die Stadt Nürnberg zu Gesicht, und er benutzt diese günstige Gelegenheit, das Lob des Ortes, der ihn als armen Studenten vor kurzem in seine gastlichen Mauern aufgenommen hat, in prunkenden Versen zu singen. Während sich der Dichter in dem Liede an den Pegnitzfluß, das mit den Worten beginnt: *Ihr Nymfen dieses Stromes, ihr Qwellinwohnerinnen,* wohl an ein Gedicht Opitz'[2] anlehnt, dessen erste Zeile folgendermaßen lautet: «Ihr Nymphen auf der Maaß, jhr Meer einwohnerinnen», scheint er bei diesem Sonett auf die Stadt Nürnberg den Anfang

[1] Näheres darüber findet sich in dem Abschnitte über Klajs Metrik.

[2] Martin Opitz, Teutsche Poemata, herausg. von G. Witkowski, S. 24 (Halle 1902).

eines Klinggedichtes von Paul Fleming nachgeahmt zu haben; Fleming redet die Stadt Moskau, «als er ihre vergüldeten Thürme von fernen sahe», mit den Worten an: «Du Edle Kayserinn der Städte der Ruthenen»[1], und in Klajs Sonett heißt der erste Vers: *Du schöne Kaiserin, du Ausbund Teutscher Erden* . . . Es zeigt sich hier eine eigentümliche Erscheinung, die bei den Poeten des 17. Jahrhunderts häufig begegnet: man bemühte sich nämlich sehr oft, den Anfang eines eigenen Gedichtes im Wortlaute an den Beginn eines berühmten fremden Liedes anzulehnen, auch wenn der weitere Inhalt der beiden Dichtungen gar nicht zusammen paßte.

Nachdem der Dichter so die neue Heimat gebührend gefeiert hat, schweifen seine Gedanken trauernd zurück nach dem sächsischen Vaterlande, wo er das geliebte Wittenberg und seinen verehrten Lehrer Buchner, *den Urheber der Dactylischen Lieder*, hat verlassen müssen. Hier hat Klaj eine Stelle aus Flemings obenerwähnten Hochzeitshirtengedichte benutzt, wie die folgende Gegenüberstellung der in Frage kommenden Partien zeigen wird. Fleming[2] ist an einen Ort gekommen, der ihm «bequem zu sein» scheint, allda seine Gedanken auszulassen und «ihnen desto mehr und freier» nachzuhängen. «Wie lange, sagte ich zu mir selbsten, wirds noch zur Zeit sein, daß ich in mein süßes Vaterland und zu den lieben Meinigen, welche ich voller Kriegsunruhe und Betrübniß vor zweien Jahren verlassen muste, wieder gelangen werde? . . . Die Beschaffenheit unserer Reise wird mir solches so bald nicht verstatten.» Im ersten «Pegnesischen Schäfergedicht» lautet die entsprechende Stelle auf S. 8:

> Hernach wandte er seine Augen und Gedanken rückwärts seinem Heimat zu, bey sich seufftzend: Ach mein Vater- (aber jetzt nicht mein) Land, wann werde ich doch wiederüm auf den weißen Bergen, nechst der Regentin der Sächsischen Flüsse der Elben, den Uhrheber der Dactylischen Lieder den Weltberühmten Buchner singen hören? Die Beschaffenheit deines mit Kriegsbedrängten- und mit Angstbezwängten Vaterlandes wird solches schwerlich zulassen.

Aus diesen trübseligen Betrachtungen reißt ihn *sein treuer Geferte, der geschwinde Wakker (so hieß, wegen der Wachsamkeit, sein Schäferhund)*, der ihn schmeichelnd und liebkosend um Nahrung bittet.

---

[1] Nr. 36 im 3. Buche der «Sonnetten»; Ausgabe 1642, S. 616 f.

[2] Lappenbergs Ausgabe (vgl. oben, S. 86), S. 73.

Hierauf zog er aus seiner Hirtentasche den gantzen Vorrath, speisete sich und seinen Hund kärglich ab, wie wir wörtlich berichtet werden. Während das treue Tier nun zum Flusse eilt, um seinen Durst zu löschen, findet sein Herr Zeit, die wehmütigen Erinnerungen fortzuspinnen; er versetzt sich zurück an den Elbstrom und in den idyllischen Schäferstand bei den *braunen Meisnerhirten,* wo er so frohe Stunden verlebt hat. Das strophische Gedicht, in welchem er uns diese Empfindungen ausdrückt, zeugt von der lyrischen Begabung unseres Poeten, wenn er sich dabei auch im Inhalt und selbst in der Wahl einiger Ausdrücke ziemlich eng an den Bericht anlehnt, den Venator[1] in der «Hercinie» von dem vergangenen lustigen Hirtentreiben am Rheine gibt. Das aus Vergil stammende Gleichnis von der *Schildkräh,* die von *der Eichen* her das nahende Unglück vorhergesagt hat, findet sich in Klajs Dichtungen noch öfters und scheint aus dieser Stelle bei Opitz entnommen zu sein.

In diesen Grübeleien über das verlorene Glück und das gegenwärtige Elend seiner Lage wird Klajus aber alsbald wieder gestört, und er vermag nicht einmal, die begonnene Strophe vollends zu Ende zu führen.

> Klajus were im Singen fortgefahren, wenn er nicht von fern vernommen einen in dem kühlen Schatten ruhenden Schäfer, welcher eben damals folgendes Liedlein spielete.[2]

Diese Art der Einführung neuer Personen ist in der Hirtendichtung ganz gebräuchlich und findet sich besonders häufig in den Romanen. Man kann z. B. in Montemayors «Diana» kaum zehn Seiten lesen, ohne auf eine solch eigenartige Vorstellung neu ankommender Schäfer zu stoßen. Es findet niemals eine unmittelbare Begegnung statt, sondern man erkennt sich meist schon von weitem durch lautes Klagen, Singen oder Musizieren, und in der Regel versteckt sich dann einer der beiden noch hinter einem Busch, um den andern ein wenig zu belauschen. Auch in unserem Falle beobachtet Klajus den Fremden eine Zeitlang, ohne von diesem bemerkt zu werden. Das *Liedlein,* welches wir aus dem Munde des unbekannten Hirten vernehmen, enthält eine Gegenüberstellung

---

[1] Tittmanns Ausgabe, S. 189 ff.

[2] Erstes «Pegnesisches Schäfergedicht», S. 10.

des unschuldigen Schäferdaseins und des kummervollen Lebens in den Städten und am Hofe, wobei natürlich das letztere sehr schlecht wegkommt. Das hier angeschlagene Thema kehrt fast bei allen Dichtern des 17. Jahrhunderts wieder; ursprünglich geht es bei den gelehrten Poeten dieser Zeit auf Horazische Vorbilder zurück, aber in den pastoralen Dichtungen konnte man diesen fruchtbaren Vergleich unmittelbar aus den italienischen Schäfereien übernehmen. Harsdörffer behandelt dieses Motiv in verschiedenen Briefen seines «Secretarius», und auch Klaj hat seine Kunst mehr als einmal darauf verwandt, vorzüglich aber in einem längeren Gedichte, das sich vor einer Schäfermaske seines Freundes Johann Hellwig abgedruckt findet und den Titel trägt: «Der Hoff ist eine Gedults-Schule»; hier nennt unser Dichter die *Hofestadt* einen *Laster-schwangren Schwarm, der täglich Junge hat*, und *nechst bey dem Fürsten gehen* erscheint ihm als ein gar *gefährlich Ding*. Wenn wir diese Töne bei dem edlen Patrizier Harsdörffer, der gelegentlich auch dem Fürsten von Anhalt seine Meinung sagte, oder bei unserem Klaj, dem Theologen und Schüler des bescheidenen Buchner, vernehmen, so können wir es uns wohl gefallen lassen; wenn aber Sigmund von Birken, der nur von der Gunst der Großen lebte und sich in serviler Demut und Schmeichelei gegenüber dem kaiserlichen Hofe nicht genug tun konnte, dieses selbe Motiv verschiedentlich aufgreift, so dürfen wir bei ihm wohl billig an der Echtheit seiner Gefühle zweifeln.

Nachdem der fremde Hirt sein Lied beendigt hat, erhebt er sich, schneidet einige Verse in den Baum, unter dem er gelegen hat, *wegen des genossenen Ruhschattens, sich dankbarlich zu bezeugen*, sammelt seine Herde und zieht *pfeiffend* von dannen. In der «Hercinie» schneidet einmal der Dichter[1] ein ganzes Sonett in die Rinde einer Tanne ein, und ähnliche Beispiele für diese eigenartige Erscheinung finden wir noch häufiger in den Schäferdichtungen, wobei man nur nachahmte, was man in den ausländischen Hirtenromanen vorfand. Auch hier haben wir wieder ein Zeugnis für die Unechtheit des pastoralen Treibens; es ist doch nicht wohl möglich, daß man sich in Wirklichkeit die Mühe machte, ganze Gedichte auf die obengenannte Weise zu verewigen, und Harsdörffer gibt im

[1] Tittmanns Ausgabe, S. 154.

«Poetischen Trichter»[1] auch selbst eine Erklärung über diese seltsame Spielerei ab: «Hier ist auch dem Poeten ein Zusatz erlaubt, daß er nemlich Zeit- und Denkschriften in kurtzen Reimen verfaßt, erzehlen und vermelden kan, daß selbe in Bäumen geschnitten, oder in Felsen gehauen, oder in Marmorseulen mit Gold geschrieben» etc.

Aber noch weiter geht die tändelnde Schäferspielerei, ehe sich die beiden Hirten im Gespräch gegenüberstehen können. Klajus eilt nach der Linde hin und findet dort unter dem eingeschnittenen Gedichte die Unterschrift *Der unwürdig Spielende;* alsbald weiß er, daß er es mit dem *ruhmwürdigen, so genannten Strefon* zu tun hat, und er redet diesen nun endlich an und bittet um die Ehre, *seiner Unterredung auf ein kleines zu genießen.* Interessant ist es dann wieder, wie Strefon — unter diesem Schäfernamen verbirgt sich G. Ph. Harsdörffer — den Namen des anderen Schäfers erfährt: er erkennt ihn nämlich an der Inschrift seines Hirtenstabes, auf welchem ein *Klajus* eingeschnitten ist. Auch dieses Motiv begegnet uns schon in den Romanen Montemayors und Sidneys, wo die oft äußerst kunstreich geschnitzten Hirtenstäbe eine große Rolle spielen.

Strefon heißt nun den Fremdling in den Pegnitzgefilden freudig willkommen, *weilen seine Geistreiche Hirtengedichte von der Elbe bis an die Pegnitz bereit erschollen,* und fordert ihn auf, mit ihm der Herde zu folgen, wenn ihm die geringe Hirtenlust nicht zu dürftig erscheine. Klajus bedankt sich freundlichst und erklärt, daß er seinerseits an des Spielenden «Frauenzimmer-Gesprächspielen» großen Gefallen gefunden habe. Nachdem man sich in dieser Weise gegenseitig die gebührende Höflichkeit erwiesen hat, teilt Strefon dem neuen Freunde sein letztes Kunstprodukt mit, in welchem er ein Wasserrad mit ganz anmutigen Versen besingt. Kaum ist der Vortrag dieses Liedes beendet, da vernimmt man plötzlich ein *erbärmliches Wehklagen.* Als Strefon erklärt, daß diese Laute von einer Schäferin herrühren, der vor kurzem *von einer streiffenden Rotte ihre Heerde geraubet worden,* wünscht Klaj sie zu sehen. So überlassen denn die beiden Hirten ihre Schafe der Obhut der Hunde, und wie sie nun dem Geschrei nachgehen,

> funden sie in der Nähe die Melancholische Schäferin Pamela, die ihr sicherlich einbildete, sie were das arme und in den letzten Zügen liegende Teutschland.[2]

[1] «Poetischer Trichter», 2. Teil, S. 38 (Nürnb. 1648).
[2] Erstes «Pegnesisches Schäfergedicht», S. 13 – 14.

Diese neue Gestalt ist aus Sidneys «Arcadia»[1] entlehnt, wo Pamela die älteste Tochter des arkadischen Königs Basilius ist und eine Hauptrolle in dem Romane spielt. Sie wird dort mit den vortrefflichsten Eigenschaften ausgestattet und vor allem als eine tapfere und kühne Prinzessin hingestellt; ihr «heroischer Muth» wird mehrfach[2] gerühmt, und an einer anderen Stelle des Romanes wird sie die «Tugendhaffte und tapffere Princessin»[3] genannt. Diese kriegerischen Eigenschaften passen recht gut zu der Rolle, die Pamela in unserer Schäferei spielt; auch der Umstand, daß sie in dem englischen Romane einmal als «Schäfferin»[4] verkleidet auftritt und bei den Kämpfen ihres Volkes später[5] viel zu dulden hatte, ließ sie als geeignetes Vorbild für unsere Dichter erscheinen.

Die Pamela in unserer Schäferei führt bittere Klage über die schrecklichen Verheerungen und das allgemeine Elend des Vaterlandes. Diese *Schwarmreden* — so nennt der Dichter die poetischen Ergüsse der unglücklichen Pamela — beklagen und verurteilen mit heftigen Worten den Bruderkrieg, der unserer Schäferin den allerschwersten Kummer verursachen muß, da sie sich in ihrem Wahne für Germania selbst, für die Mutter der deutschen Stämme, hält. Ihre aufgeregten Reden füllen mehrere Seiten unseres Gedichtes und sind gewiß nicht ohne Absicht eingefügt. Einmal lag es in der ganzen Zeitstimmung, immer wieder auf den traurigen Kriegszustand zurückzukommen, dann aber mußte ein solches Bild, wie es uns Pamela entwirft, gerade an dieser Stelle sehr gut wirken, um den Gegensatz zu dem idyllischen Hirtenglück desto schärfer hervorzuheben; ähnliche Kontrastierungen finden sich ja auch in H. d'Urfés «Astrée» und in der obengenannten englischen «Arcadia» nicht selten.

Strefon und Klajus stehen *bestürtzt ob dem, daß die Klugheit in einen so verrükten Gehirn Stat gefunden*[6], und der erstere sucht Pamela zu trösten, indem er ihr ein halbgeistliches Lied vorträgt, bei welchem jede Strophe mit dem Kehrreim *Hoff', da nichts zu hoffen ist,* schließt.

---

[1] «Die Arcadia Der Gräfin von Pembrock: Vom Herrn Graffen und Rittern Philippsen von Sidney . . .» Neubearbeitung von M. Opitz (Leyden 1642, 2 Bde.; 1319 S. 12⁰). — [2] «Arcadia», S. 42 und S. 225. — [3] «Arcadia», S. 1101.

[4] «Arcadia», S. 169. — [5] «Arcadia», 5. Buch, 4. Kapitel.

[6] Erstes «Pegnesisches Schäfergedicht», S. 15.

Aber seine Worte helfen nicht viel:

Euer Trost, sagte die Schäferin, fruchtet nichts bey mir, dann ich bin das bejochte Teutschland, und ist ja ein Friede in mir zu hoffen, so dürffte er doch, wie ehemals, bald wieder zu Wasser werden.[1]

Das Gebell der Schäferhunde ruft die beiden Hirten hinweg,

und als sie vermerkten, daß es der Herde nicht zuträglichen, sie länger in der Sonnen auf dem Anger stehen zu lassen, trieben sie fort, unter wärenden Hirtengesprechen.[1]

Da vernimmt Klajus plötzlich ein *ungewöhnliches Hämmern, Pochen und Poltern*, und als er den Freund fragt, was dies bedeute, erfährt er, daß der Lärm von einer *Dratmüle* herrühre. Sie gehen hinein, und da sie vor dem *beharlichen Gedöß der ümlauffenden Wellen* einander nicht verstehen können, ergreift jeder ein Stück Kreide, um damit seine Gedanken niederzuschreiben. Klajus zeichnet schnell ein Sonett auf, in welchem er den Vulkan als Herrn der Mühle feiert, während Strefon einige kurze Verse verfaßt, denen er die Form eines Ambos verleiht. Kaum haben sie nun dieses *kohlschwartze Gesinde* verlassen, als sie jenseits des Flusses zu einer *Papiermühle* gelangen. Hier finden sie über dem Türeingange ein Klinggedicht angebracht, in welchem die Herstellung des Papiers recht trocken und lehrhaft beschrieben wird. Da der Stoff wohl in den vierzehn Zeilen dieses Sonettes nicht vollständig Platz fand, werden noch einige Verse auf einem Bogen Papier untergebracht, den man ganz zufällig beim Verlassen der Mühle am Boden entdeckt. Durch ähnliche Episoden, wie sie uns hier im Besuche der beiden Mühlen entgegentreten, wollte man wohl die wenigen Motive, über welche die Schäferpoesie nur verfügte, vermehren. Borinski[2] sagt über diesen Vorgang: «Die Hirtendichtung ist in Nürnberg bloßer Rahmen für Feuilletons in Poesie und Prosa», und in der Tat begegnet uns auch in den übrigen Pegnitzschäfereien zumeist ein «unruhiges Schwanken zwischen realistischer Tendenz und idealisierender Darstellung».[3] Jedenfalls entfernte man sich durch die Aufnahme solch lehrhafter Elemente mehr und mehr von dem

---

[1] Erstes «Pegnesisches Schäfergedicht», S. 17.
[2] «Poetik der Renaissance», S. 231. — [3] Waldberg, S. 85.

idealen, natürlichen Zustande, den die pastorale Dichtung darstellen soll.

Auf ihrem weiteren Wege kommen die beiden Freunde an einen großen Platz, der von Schranken umschlossen ist, und auf Klajus' Frage, wozu diese Umzäunung diene, antwortet Strefon mi einem Gedichte, in welchem er dem Gefährten mitteilt, daß hier in alten Zeiten die ritterlichen Zweikämpfe und Turniere stattgefunden hätten. Alsdann gelangt man zu einer herrlichen Wiese, welche Klajus erst in Prosa und dann in einem recht glücklichen Gedichte, das als *Beschreibung der Hallerwiese* (S. 20) im Nürnberger Kreise berühmt wurde, verherrlicht:

Hellgläntzendes Silber, mit welchem sich gatten
Der astigen Linden weitstreiffende Schatten,
Deine sanfftkühlend-geruhige Lust
Ist jedem bewust,

so lautet die erste Strophe des anmutigen Liedes.

Bis hierher hatte das eigentliche Schäferspiel, d. h. die Beschäftigung mit Herde und Hunden, doch immerhin eine gewisse Rolle in unserem Gedichte gespielt, und die Hirten hatten sich zuweilen ihres Berufes erinnert. Aber nachdem sie beim Besuch der beiden Mühlen ihre Herde schon sehr sorglos dem Schutze der Hunde anvertraut hatten, entledigen sie sich jetzt aller Pflichten: *Sie spatzierten die Wiesen auf, und weil Strefons Hütte nicht ferne, ließ er die Heerde eintreiben* (S. 21). Damit sind sie die Tiere los, die ihnen wohl bei den nun folgenden Vorgängen lästig gewesen wären. Wir erkennen daraus abermals, wie wenig eng die Hülle der Hirtenmaske diesen Schäfern angepaßt ist; sie wird abgestreift, wo sie nicht mehr am Platze scheint. Übrigens fanden sich auch dafür viele Vorbilder in der spanischen «Diana», wo die Schäfer je nach Bedarf mit ihren Herden erscheinen oder sie einem guten Freunde zur Besorgung übergeben.

Die Freunde steigen nun allein eine Anhöhe hinauf, und in sehr wenig poetischer Weise ergeht sich Strefon dort in dem Gedanken, wie *übertrefflich* Mutter Natur für die Anwohner der Pegnitz gesorgt hat; er preist die große Fruchtbarkeit des Bodens, nennt eine Reihe nützlicher Gartenerzeugnisse, welche die Tafel bereichern, wie *Spargen, Endivien, Melonen, Artischoken, Käsköhl und Peterlein*, und spricht über die Vorteile der Jagd und viele andere

Dinge, ohne sich im geringsten Mühe zu geben, seinen Ausführungen einige poetische Färbung zu verleihen. Als er auf die Entstehungsgeschichte der uralten Neronsburg zu sprechen kommt, benutzt Klajus die Gelegenheit, die Nachlässigkeit zu tadeln, durch die man in früheren Zeiten die edlen und trefflichen Dichtungen der Vorfahren dem Gedächtnis der Nachwelt vorenthalten habe; die Gedanken, denen er hier Ausdruck verleiht, finden sich dann später breiter ausgeführt in seiner «Lobrede der Teutschen Poeterey» wieder.

Während die Schäfer noch in diesen Erörterungen begriffen sind, kommt *das geflügelte Gerüchte, wie es die Poeten beschreiben*, in einer Wolke herbei und fordert die Freunde zum Sange auf, indem es dabei auf die gegenwärtig stattfindende Hochzeit hinweist.

> Indem sie nun über solche unerwartete Begebenheit nicht allein erschraken, sondern auch in Zweiffel geriehten, ob sie stehen oder weichen sollten, schwang das Gerücht die Trompeten, die sie an einer dikken seidenen Schnur führete, über das Haubt, also, daß sie gewahr wurden, wie derselben Fahnen ein Lorbeerkrantz eingewirket mit der zertheileten Buntschrift: Dem Überwinder (S. 22—23).

Eine ganz ähnliche Situation findet sich in der «Hercinie»[1], wo den Freunden Opitz, Buchner, Venator und Nüßler die Flußnymphe erscheint, und bei einem näheren Vergleiche erkennen wir sofort die Nachahmung in unserer Pegnitzschäferei; bei Opitz heißt es nämlich wörtlich: «Wiewol wir nun über dem plötzlichen Anschauen nicht allein erschrocken, sondern auch im Zweifel stunden, ob wir stehen solten oder laufen» usw. Auch in den nun folgenden Vorgängen haben sich die Nürnberger noch weiter an Opitz angeschlossen. Wie in der «Hercinie», so übernimmt auch in unserem Gedichte die fremde Göttin die Führerrolle und geleitet die erstaunten Hirten zu ungeahnten Sehenswürdigkeiten.

> Sie langte Strefon die rechte, Klajus die linke Hand, führete sie durch etliche unwegsame Gepüsche, und stellete sie auf eine schöne Heide gegen den Tempel des Ehrengedächtnis (S. 23).

Das Hauptvorbild für dieses Tempelmotiv findet man wohl in Montemayors «Diana», wo das Heiligtum der Göttin mit seinen herrlichen Räumlichkeiten und dem kostbaren Standbilde der

[1] Tittmanns Ausgabe, S. 166.

Herrscherin den Mittelpunkt des gesamten Hirtentreibens bildet. Schon im 12. Jahrhundert stoßen wir in dem Roman des Byzantiners Eusthatius[1] auf die Beschreibung eines ähnlichen Tempels mit schönem Schmuck und Bilderwerk; in Sannazaros «Arcadia» wiederholt sich dann das Motiv in ziemlich bescheidener Ausführung, um seit Montemayors prunkhafter Verwertung auch nach dem Norden vorzudringen. Celadon errichtet bei H. d'Urfé der Göttin der Gerechtigkeit einen Tempel, in welchem er der Astrée Bildnis aufstellt, in Sidneys Roman wird uns ein prächtiges, mit Inschriften geschmücktes Mausoleum beschrieben, und bei Opitz werden wir von Hercinie in eine wunderbare Grotte geführt, wo viele «Historien und Bilder von Erschaffung der Welt»[2] die Wände zieren. Den Hauptgrund für die häufige Wiederkehr dieser Erscheinung müssen wir in der großen Vorliebe für Emblematik, Bilderbeschreibungen und epigrammatische Inschriften erblicken, wie sie besonders in Italien seit dem Beginne der Renaissancebewegung herrschte. Ist diese Neigung an sich ganz und gar unpoetisch, so wurde sie bei den gelehrten Dichtern des 17. Jahrhunderts in Deutschland meist völlig platt und trocken.

Gerade die Schäferdichtungen schienen besonders dazu geeignet, derartige Spielereien aufzunehmen, wie folgende Stelle aus Harsdörffers «Gesprächspielen»[3] beweisen mag: «In den Schäfereyen mischet man zuzeiten auch allerley Ausbildungen ein, nicht nur in eigentlichen Beschreibungen der Städte, Länder, Felder, Flüsse und drgl., sondern auch durch allerhand Überschriften». Dabei ist es eigentümlich, daß die Nürnberger, denen es sonst an einer leidlichen Phantasiebegabung selten mangelt, hier einmal poetisch Unbedeutenderes geleistet haben als Opitz; denn während dieser mit glücklicher Hand bei seiner Beschreibung der Gedächtnisgrotte die Natur zu Hilfe nimmt und dadurch eine ganz erträgliche Wirkung erzielt, bieten uns die beiden Pegnitzschäfer gar nichts Originelles in ihrem steifen Bauwerk, das uns recht kalt anmutet. Vor dem Tempel, dessen Eingang mit Palmen und Cypressen geschmückt ist, steht eine Athenestatue mit allerlei Emblemen und natürlich auch mit der unvermeidlichen Inschrift (S. 24), die am Fuße der Säule ange-

---

[1] Vgl. G. Schönherr, Jorge de Montemayor und sein Schäferroman «die Siete Libros de la Diana», S. 40 (Leipz. Diss., 1886).

[2] Tittmanns Ausgabe, S. 171. — [3] 1. Teil, S. 315.

bracht ist und *Such Ehre bey deines Gleichen* lautet. Das Gebäude selbst, welches ein Mausoleum nach dem Vorbilde des Grabmales des Massilia in Sannazaros «Arcadia» darstellen soll, besteht aus einer runden Säulenhalle, über welcher das Laubwerk der Bäume ein lebendiges Dach bildet. Im Innern dieses Gedächtnistempels stehen im Kreise herum die lebensgroßen Statuen der berühmten verstorbenen Vertreter der Familien Schlüsselfelder, Haller und Tetzel, deren Nachkommen ja an diesem Tage die schon erwähnte Hochzeit begehen. Für diese Ahnengalerie bot natürlich Opitz das unmittelbare Vorbild in seiner «Hercinie», wo in der unterirdischen Grotte die Bilder derer aus dem alten Geschlechte der Schaffgotsch an den Wänden angebracht sind. Unter den zwölf Standbildern unseres Tempels sind auch wie bei Opitz kurze epigrammatische Aufschriften eingegraben, welche die Verdienste der dargestellten Persönlichkeiten verherrlichen.

Nachdem die beiden Schäfer die Standbilder genügend gewürdigt haben, verlassen sie durch eine dem Eingange gegenüberliegende Tür den Tempel und gelangen alsbald in einen prächtigen Garten, *in welchem die Natur und die Kunst (wie sie bedünkte) sich in Gärtnersleute verkleidet, die Pflege und Bauung desselbigen unternommen* (S. 27). Auch wenn wir bei dieser Stelle nicht zufällig eine französische Anmerkung vorfänden, die auf Harsdörffers Verfasserschaft dieser Teile des Werkes schließen ließe, so würden wir den Spielenden doch auch ohnedies als Urheber dieser Partien bezeichnen können; denn er vor allem hat die steife Grazie und all das Spanisch-Gekünstelte in die Poesie der Nürnberger gebracht, das ihr den barocken, spielerischen Ton verleiht. Betrachten wir uns nur einmal die Titelbilder in den einzelnen Teilen der «Gesprächspiele»; wie überaus gemessen und würdig schreiten da die sorgfältig gekleideten Herren und Damen in den mit peinlichster Regelmäßigkeit angelegten Gärten mit den zierlichen Pavillons einher! Und was sollen wir nun erst dazu sagen, wenn Strefon in unserem Hirtengedicht auf den Bäumen große Kürbisse wachsen läßt, in deren Schalen allerlei verschlungene Buchstaben und sogar ganze Verse eingeschnitten sind? Damit erreicht die bizarre Sucht, überall Inschriften und poetische Ergüsse anbringen zu wollen, jedenfalls ihren Höhepunkt und glücklicherweise auch ihr Ende in unserer Schäferei.

Jetzt schwingt sich nämlich Göttin Fama von der Erde empor

und verkündet den beiden Schäfern, daß sie demjenigen von ihnen, der die neuvermählten Paare am schönsten besingen werde, die fähnchengeschmückte Trompete als Siegespreis verleihen wolle.

Sie erinnerten sich, daß solches Theil ihre Pflichtschuldigkeit erforderte, theils die hohe Gunstgewogenheit, welche obberührte Herren und anjetzo getrauete liebe Angehörige zu ihren Liedern tragen. Nachdem sie dem Gerüchte gebührliche Ehrerbietung erwiesen, satzten sie sich unter den nechsten Baum, und fieng Strefon an . . .

Und nun beginnt ein poetischer Wettstreit, der den ganzen übrigen Teil der Schäferei von S. 29 bis S. 47 einnimmt. Beispiele für solche Hirtenkämpfe finden sich auch sonst ziemlich häufig und lassen sich in allen Schäferromanen nachweisen. Auch das Hochzeitshirtengedicht Flemings endet mit Gesängen der vier Freunde zu Ehren des neuvermählten Paares; vielleicht sind die Nürnberger Schäfer diesem Vorbilde gefolgt.

Im übrigen tritt der pastorale Charakter des Werkes in den letzten Partien mehr zurück; es handelt sich hier um Hochzeitslyrik gewöhnlichen Schlages. Am interessantesten ist wohl noch die Art und Weise, wie sich die beiden Freunde spielend und tändelnd in den Stoff teilen, wie man die schwierigsten technischen Kunststückchen vollführt und sich in den gewagtesten Bildern zu übertreffen sucht. Das Hauptthema, das sich durch alle Lieder hindurchzieht und auf alle möglichen Weisen variiert wird, ist naturgemäß die Liebe, in deren Verteidigung und Verurteilung sich die beiden Poeten gleich im ersten Gange messen, indem Strefon ihre Partei ergreift, während Klajus ihre Nutzlosigkeit, ja Schädlichkeit zu beweisen sucht. Schließlich läßt sich aber Klajus doch zu der Bemerkung bewegen: *Es ist ein großer Unterschied zwischen Bulen- und Ehelichen Lieben, und solcher gestalt haben wir beide recht* (S. 30 f.). Damit begnügen sie sich denn auch und vereinigen nun ihre poetischen Kräfte, den Ehestand und die edle Gattenliebe wechselweise preisend zu besingen. Nachdem sie in dieser Richtung hin ihren Vorrat an brauchbaren Bildern und Vergleichen erschöpft haben, gehen sie zu einem anderen Thema über und suchen sich gegenseitig darin zu übertreffen, den Jungvermählten die herzlichsten Wünsche zu ihrem Freudenfeste darzubringen, wobei auch die Pegnitz-Najaden und -Nymphen eine Rolle spielen. Es folgen dann noch einige recht anmutige Wechselgesänge, in welchen erst die Jahreszeiten und dann

die verschiedenen Tageszeiten poetisch geschildert werden. Da die Brautleute vier an der Zahl sind, so fordert Klajus seinen Freund noch auf, *eins von der Vierten Zahl Buchnerisiren* (S. 43), d. h. in daktylischen Rhythmen singen zu wollen, und beide wechseln nun Zeile um Zeile damit ab, Verse zu bilden, welche mit dem Wort *Viererley* anfangen:

Str.: Viererley Letteren melden des Höhesten heiligen Namen.
Kl.: „ Ströme durchgießen die rundlichbezirkete Welt.
Str.: „ Winde besausen der schwülstigen Segel Gezelt u. s. w. (S. 43).

Es folgen noch einige ähnliche Spielereien, und der Wettstreit schließt endlich mit einem Gesang auf die kommende Nacht und einem Hoch auf den Bräutigam.

Den Schluß der ganzen Schäferei bildet die nachfolgende Bemerkung, die wir oben schon einmal angeführt haben:

In dem war der übermütete Tag dahin, und die braune Nachtschatten bedeuteten durch die heuttere Lufft die Sorgenfreye Ruhe. Beyde Schäfer erwarten nun des Leutseligen Gerüchtes, gerichtlichen und redlichen Entscheidspruches, welchem nemlich unter ihnen der Preiß zugeurtheilet werden möchte, als so wolgemeinter Dichtung erfreuliches ENDE.

Daß unser Schäfergedicht mit der untergehenden Sonne seinen Abschluß erreicht, ist durchaus nicht zufällig und ebensowenig eine dichterische Erfindung unserer Poeten. Wir erblicken hier vielmehr einen Zug, der allen Schäfereien gemeinsam ist, nämlich die Einteilung nach Tagen. In umfangreicheren Werken, wie z. B. in der «Diana» Montemayors, findet allerdings nicht die ganze große Handlung im Rahmen eines einzigen Tages Platz, aber dafür nehmen die Ereignisse der einzelnen Bücher in der Regel die Zeit von Sonnenaufgang bis zum Anbruch der Nacht ein. So schließt das erste Buch des ersten Teiles der «schönen Diana»[1] mit den Worten: «Mit dem Ende dieses Liedes war diese von der Liebe sehr übel gehaltene Gesellschaft zu dem Dorff gelanget, da denn jedes, denen anderen viel erfreulicher Vergnügungen mit Ruhe der eingehenden Nacht wünschend, in sein Haus sich reterirte, und am gedachten Ort sich folgendes Tages widerumb zu sehen verließen»; das nächste Buch beginnt dann folgendermaßen: «Es begunten allbereit,

[1] In Harsdörffers Übersetzung, S. 49 (3. Aufl., 1663).

nach dero Gewohnheit, diejenigen Hirten, so bey dem loeblichen Ufer deß crystallinen Escla ihre Schäflein zu weiden pflegten, sich nacheinander dahin zu finden, und vor Auffgang der Sonnen eine süße Weide und schattigen Ort zu suchen». Diese bequeme Einteilung der «Tageszeiten», wie der offizielle Ausdruck lautete, findet sich nun auch in den deutschen Schäfereien wieder; so beginnt z. B. der Verlauf der Handlung in der schon vielfach erwähnten «Hercinie» mit anbrechendem Tage und schließt mit dem Abschied der Freunde, «welchen die nunmehr anbrechende Nacht verursachte»[1]. Zum Schlusse sei noch das Ende von Flemings Hochzeitshirtengedicht angeführt, welches folgenden Wortlaut hat: «Ward auch selbiger ganzer Abend mit gelehrten Unterredungen und höflicher Kurzweile bis an die Mitternacht vertrieben, umb welche Zeit wir Abschied nahmen, und auf künftige Hochzeit zusammen zu kommen einander gewisse Zusage täten».

Das erste «Pegnesische Schäfergedicht» ist ein gemeinsames Produkt Harsdörffers und Klajs. Wem von beiden Freunden gehört nun diese und welchem gehört jene Partie des Werkes an?

Die meisten Kenner der Schrift, so vor allem Gervinus, Tittmann, Wilh. Müller, Bischoff und Bouterwek, haben sich dahin ausgesprochen, daß Klaj der größere Anteil gebühre; keiner von ihnen hat aber den Versuch gemacht, die einzelnen Beiträge der beiden Dichter einmal schärfer zu sondern. Wenn unserem Klaj wirklich die größere Hälfte des «Pegnesischen Schäfergedichtes» zukommt, so ist hier wohl die geeignetste Stelle, den Versuch einer Trennung der beiderseitigen Anteile aufzunehmen. Freilich, eine durchaus zuverlässige Lösung der Urheberfrage wird sich wohl kaum jemals geben lassen, selbst bei genauer Kenntnis der beiden beteiligten Poeten und ihrer übrigen Werke; denn die verschiedenen Bilder und Sprachformen, die einzelnen Motive und Ausdrücke waren im 17. Jahrhundert im allgemeinen, und im Nürnberger Ordenskreise noch im besonderen so sehr konventionell überliefertes und durch zahlreiche lexikalische Nachschlagewerke überall leicht zugängliches Allgemeingut der Dichter, daß man aus Übereinstimmungen in diesen Punkten bei mehreren Schriften durchaus noch nicht auf denselben Verfasser schließen darf. Bei der uns vorliegenden Schäferei wird

[1] Tittmanns Ausgabe, S. 199.

eine strenge Scheidung der Bestandteile dadurch noch erheblich erschwert, daß Harsdörffer und Klaj diese Schrift wahrscheinlich nach einem gemeinsam entworfenen Plan verfaßt und sich dann wohl auch bei der Ausführung nicht selten direkt beeinflußt haben; es ist sehr leicht möglich, daß sie die einzelnen Teile des Werkes in echt schäferlicher Manier wirklich auf ihren Spaziergängen an der Pegnitz gedichtet haben, wobei sie sich dann wohl auch oft gegenseitig mit Gedanken und Ausdrücken unterstützten.

Immerhin ist es aber doch möglich, einzelne Teile dem einen oder anderen der beiden Dichter mit ziemlicher Bestimmtheit zuzuschreiben, und wir werden im allgemeinen finden, daß die mit «Strefon» bezeichneten Stellen wirklich von Harsdörffer und die mit «Klajus» überschriebenen Partien ebenso von Klaj stammen. So möchte ich gleich im Anfang annehmen, daß das Widmungsgedicht auf S. 3 von beiden Freunden gemeinsam verfaßt ist; dafür spricht meines Erachtens auch der Umstand, daß jedesmal nach den beiden zusammengehörigen Versen, die denselben Schäfernamen an der Spitze tragen, ein Punkt folgt, auch wenn der Sinn besser ein schwächeres Trennungszeichen erforderte. Die einleitende Vorbemerkung an den «Hochgeehrten Leser» ist wohl Harsdörffer zuzuschreiben, da sich hier eine französische Belegstelle aus Mesnardieres Poetik angeführt findet und Klaj der französischen Sprache nicht mächtig war. Dagegen gehört Klaj sicherlich der ganze Beginn der Schäferei von S. 5—10 an, wo er seine Erlebnisse vor der Ankunft in Nürnberg kurz streift und viele Ereignisse aus seiner Heimat schildert, von denen er allein mit Gewißheit sprechen konnte. Wie wäre Harsdörffer dazu gekommen, das Lob Meißens zu singen, das frohe Hirtenleben an der Elbe zu schildern und die Verwüstung des sächsischen Landes so bitter zu beklagen? Ebensowenig hätte er in dem Zwiegespräch mit dem Echo sagen können: *Ich habe mich im Lieben nicht geübt*, da er 1644 doch schon längere Zeit verheiratet war. Die Worte *So viel er sich, allhier ein Fremder kan entsinnen,* die sich in dem «Klingreimen» auf S. 7 finden, lassen für dieses Gedicht ebenfalls nur Klajs Verfasserschaft zu, für die auch die Reimung *entsinnen : können* spricht, die sich bei unserem Dichter sehr oft nachweisen läßt, während sie von Harsdörffer im «Poetischen Trichter» verworfen wird. In dem Sonett «An die Stadt Nürnberg» endlich (S. 8) begegnen wir den Kompositis *Nordenheld* und *Sternenfeld* und einer Reihe

biblischer Wendungen, die sich bei Klaj häufig wiederfinden. Der Name Strefons begegnet uns zum ersten Male vor dem Gedichte auf S. 10—11, in welchem das Leben auf dem Lande und bei Hofe gegenübergestellt wird. Dieses Lied ist wohl in der Tat auch von Harsdörffer verfaßt; denn erstens findet sich hier wieder eine französische Stellenangabe am Rande, und zweitens kommt darin das Wort «kräußlich» vor, das sich bei Klaj niemals nachweisen läßt. Die in der Rinde des Lindenbaumes eingeschnittenen Verse stammen wahrscheinlich von Strefon, da sich hier zwei Apokopierungen, *nehm* (= nehme) und *Ast* (= Äste) finden, die Klaj nicht so geläufig waren, vor allem nicht im Wortauslaut. Die nun folgende Prosapartie auf S. 12—13 ist meines Erachtens von beiden Freunden zusammen verfaßt, wie ich besonders aus den gegenseitigen Lobeserhebungen ihrer bisher erschienenen Werke schließen möchte. Die Beschreibung des Wasserrades auf S. 13 ist gewiß in unserer Schäferei richtig dem Strefon zugewiesen, da er dieses Gedicht wieder in seinem «Poet. Trichter»[1] abgedruckt hat, und zwar noch dazu mit einigen Änderungen, die er wahrscheinlich in einem fremden Liede nicht angebracht hätte; außerdem treten in dem Gedichte wieder einige Apokopierungen der obenerwähnten Art auf, so vor allem *Sprach* (= Sprache) im Versauslaut. Die *Schwarmreden* der Pamela, bei denen kein Verfasser genannt wird, stammen sicherlich von Klaj, dem die hier ausgedrückte Stimmung ganz besonders günstig lag, und der in seinen Friedensspielen zahlreiche wörtliche Anklänge an diese Stelle zeigt. So finden sich in seinen anderen Werken die folgenden hier vorkommenden Ausdrücke wieder: *Es schlürfen die Pfeiffen*, die *Donnerkartaunen, Mördergrub, Jammerbeute*, und die onomatopoetischen Verbindungen *schüttern und splittern, rasseln und prasseln, flinkern und blinkern* etc. kehren bei ihm ebenfalls häufig wieder.

Das unter Strefons Namen aufgeführte Gedicht auf S. 16—17 gehört ihm wohl auch ganz richtig an und wurde wahrscheinlich später wieder bei der Diana-Übersetzung benutzt, wo sich S. 198 bis 199 eine «Sechstine» findet, die mit unserem Liede große Ähnlichkeit aufweist und auch die Refrain-Worte *Hoff' da nichts zu hoffen ist* ziemlich genau wieder aufnimmt; für Harsdörffers Verfasserschaft

[1] 1. Teil (1647), S. 69.

ließe sich vielleicht noch der Ausdruck *die Schafe tischen* heranziehen, der sich schon in dem Gedicht auf das Wasserrad fand und von Klaj sonst nicht belegt ist; ferner bedient sich Klaj meist der Form *trocken,* während wir in diesem Gedichte die Worte *aus dem truknen Stein* bemerken. Die *Klingreimen über die Dratmüle*[1] sind von Klaj verfaßt; dafür spricht nicht nur die Überschrift, sondern auch eine Reihe von lautmalenden Wendungen wie *speyt und sprüht, alles knakkt und kracht, Feuerstrudel,* und überhaupt der ganze lebhafte Ton des Gedichtes. Die darauf folgenden Lieder sind meines Erachtens von Strefon gedichtet; zunächst der Bilderreim in Form eines Ambos, der ja auch mit «Strefon» überschrieben ist. Klaj pflegte diese Versspielerei in jener Zeit nicht, und wir finden bei ihm überhaupt nur einen einzigen Bilderreim, der sich in den Friedensbeschreibungen findet; dagegen versuchte sich Harsdörffer häufig in solchen Künsten. Für die Verfasserschaft Strefons bei den beiden Gedichten auf die Papiermühle sprechen vor allem die zahlreichen technischen Ausdrücke und die genaue Kenntnis des Vorganges der Papierbereitung, die der Spielende sicherlich schon öfters beobachtet hatte; auch der lehrhaft-trockene Ton der Verse und der Inhalt der folgenden Zeile: *Diesem Nichts sol man das Wissen einpfropffen* passen recht gut zu dem Verfasser des «Poetischen Trichters». Bei dem Gedichte über den Turnierplatz endlich läßt das häufige Vorkommen fachmännischer Ausdrücke der Reitkunst, wie *pariren, trottiren, corbettiren,* keinen Zweifel darüber, daß Harsdörffer der Autor ist; er war mit diesen sportlichen Dingen gewiß ungleich vertrauter als der Theologe Klaj und schrieb ja später sogar ein Lehrbuch von der Reitkunst; auch die oberdeutsche Form *Bloch* anstatt «Block» würde Klaj wohl kaum gebraucht haben. Daß die Beschreibung der Hallerwiese von Klaj stammt, haben wir oben schon gesehen; und wenn wir es noch nicht wüßten, würde uns die Sprache des Gedichtes davon überzeugen: zunächst zeigt sich hier die Freude unseres Poeten an malerischer Wirkung besonders stark und dann bieten sich hier auch wieder onomatopoetische Wendungen wie *lispeln und wispeln,* für die Klaj eine so große Vorliebe zeigt.

---

[1] Im Druck hat hier eine Verschiebung der beiden letzten Verse dieses Sonettes stattgefunden; Sinn und Reimstellung fordern die umgekehrte Reihenfolge von Zeile 13 und 14.

Die Erzählung von Famas Erscheinen ist wahrscheinlich von den beiden Dichtern gemeinsam entworfen und die einzelnen Teile des Prosaberichtes sind ohne Zweifel immer dem zuzuschreiben, der als redend eingeführt wird. Das kleine Liedchen auf S. 22—23, das in die Schilderung eingestreut ist, stammt, nach Sprache und Rhythmus zu schließen, von Klaj, in dessen «Aufferstehung» und «Höllenfahrt» sich ähnliche Gedanken und Verse finden. Die Schilderung des *Ehrentempels* mit seinen Inschriften, ferner die Beschreibung des Gartens und die Embleme und Rätsel auf S. 28 bis 29 rühren der Hauptsache nach von Harsdörffer her. Ähnliche poetische Darstellung von Bauwerken kehren in den «Gesprächspielen» öfters wieder, während sich bei Klaj niemals eine Spur davon zeigt. Bei der Erzählung von dem prächtigen Garten wird Harsdörffers Autorschaft noch durch ein längeres französisches Citat aus Saint Amat erhärtet, und die Monogrammspielereien auf den Kürbisfrüchten und die sich daran anknüpfenden Rätsel finden zahlreiche Parallelen in den «Gesprächspielen». Schwieriger ist die Frage nach der Verfasserschaft der *Quatrains* zu beantworten, die dem Andenken der in dem Gedächtnistempel dargestellten Männer gewidmet sind; denn hier finden sich vor den einzelnen Vierzeilern abwechselnd die Bezeichnungen *Stref.* und *Klaj.*; trotzdem möchte ich Harsdörffer alle diese Verse zuschreiben, da sich darin sehr genaue Kenntnis der Familiengeschichte der Haller, Tetzel und Schlüsselfelder geltend macht, von der Klaj schwerlich etwas wissen konnte.

Den Plan und die Anlage für die stychometrischen Wechselgespräche der beiden Schäfer auf S. 29—31 entnahm Harsdörffer aus Tasso und Lope de Vega, wie uns eine darauf bezügliche Randbemerkung sagt. Die Ausführung aber mag wohl von Strefon und Klajus zusammen herrühren, wie ich vor allem aus der verschiedenen Stellung schließen möchte, welche die beiden Dichter zur Liebe einnehmen. Dasselbe gilt von den weiteren Wettgesängen auf S. 31—35, wo die mit Klajs Namen bezeichneten Verse sicherlich von ihm herstammen, wie zahlreiche Anklänge an seine übrigen Werke zeigen. Ob andererseits die dem «Strefon» zugeschriebenen Stellen wirklich von Harsdörffer herrühren, ist sehr schwer zu entscheiden, da sich in den kurzen Zeilen natürlich wenig Eigenartiges feststellen läßt und dialektische Formen nicht anzutreffen sind. Die

Strophen auf S. 35—38 erlauben schon eine strengere Scheidung, und für sie läßt sich nach Sprache und Wahl der Ausdrücke bestimmt annehmen, daß wir hier den Überschriften glauben dürfen. Dagegen möchte ich die vier Gedichte auf die Jahreszeiten, S. 39—40, ganz für Klaj in Anspruch nehmen; unser Dichter hat dieses Thema sehr oft wiederholt, und die Ausführung, die uns hier entgegentritt, paßt in jeder Hinsicht sehr genau zu dem, was er sonst über dieses Motiv zu sagen pflegt. Der Wettkampf der Jahreszeiten im «Geburtstag des Friedens» wiederholt die hier in der Schäferei vorgebrachten Gedanken fast mit denselben Worten, und ganz ähnliche Beschreibungen finden sich in den Dramen wieder.

Die vier Gedichte auf S. 41—43 sind einzeln verfaßt und zwar gehören sie ohne Zweifel zur Hälfte Strefon und zur Hälfte Klaj an, wie die Aufschriften sagen. In den beiden unter Klajus' Namen angeführten Gedichten finden sich folgende für unseren Dichter charakteristische Stellen:

Als der güldne Sonnenpracht
Seine Flammen aufgestekket; —
Wo der nasse Fischer schifft,
Und auf seine Reusen trifft; —
Das Schuppenheer; —
Ihre schwartz verblendte Macht; —
Sah ich Feuerflammen wallen . . .
Blinken eine Kohlenglut u. s. w.;

ferner war der Ausdruck *schicht machen*, der sich in dem zweiten mit «Klajus» bezeichneten Gedichte findet, damals in Bayern noch nicht gebräuchlich. Andererseits finden sich in den beiden «Strefon»-Liedern folgende Worte und Wendungen, die bei Klaj sonst nicht vorkommen:

Jägerhifft, Nordgefild, Hört ich ein Geflatter prallen, schnürt die Schnepfen usw.

Die *von der Vierten Zahl Buchnerisirenden* Zeilen auf S. 43 sind wohl von Klaj allein verfaßt, da Harsdörffer sich im «Poetischen Trichter» (S. 66) gegen den Gebrauch der langatmigen sechshebigen Daktylen ausspricht, die hier angewandt sind. Dagegen scheint die Spielerei mit den Halbzeilen auf S. 45 und mit dem Namen *Schlüsselfeld* auf der nächsten Seite von Harsdörffer entworfen zu sein, in dessen Gesprächspielen sich ähnliche Experimente häufig

finden. Das Bild von der *Frölichkeit welche sich bey diesem Feste findet, begleitet von den dreyen Huldgöttinnen,* und endlich das letzte kurze Zutrunkgedicht auf S. 47 stammen von Klaj, der hier auch als Verfasser genannt wird; er hat später dieses Motiv in der «Irene» (S. 53) wieder aufgenommen, wo die *Frölichkeit* ebenfalls zu dem Gastmahle erscheint und ein Hoch ausbringt.

Unsere Untersuchung, die natürlich keinen Anspruch auf unbedingte Zuverlässigkeit machen will, hat im allgemeinen gezeigt, daß Strefon und Klajus ungefähr gleich stark an der Abfassung des ersten «Pegnesischen Schäfergedichtes» beteiligt waren; Harsdörffer vermochte bei seiner ausgebreiteten Kenntnis der romanischen Schäfereien gegenüber Opitz' und Flemings pastoralen Schriften manches neue Motiv einzuführen, während Klaj für die lyrische Ausgestaltung und Poesie sorgte.

Von großer Bedeutung wurde das an sich wenig künstlerische und selbständige Werk hauptsächlich dadurch, daß es allen folgenden Schäferdichtungen des Nürnberger Kreises als Vorbild diente. Von diesen Nachahmungen mögen hier nur noch zwei genannt werden, die auch außerhalb des Ordens bekannt waren, nämlich: S. v. Birkens «Fortsetzung des Pegnesischen Schäfergedichtes» vom Jahre 1645, die auch wegen der darin zum ersten Male vorkommenden «Ordenslegende» bemerkenswert ist, und die «Noris» Johannes Hellwigs vom Jahre 1650, die Tittmann sehr treffend eine «Topographie der Stadt Nürnberg» nennt.

Harsdörffer und Klaj sahen nach dem ersten Versuch wohl ein, daß sich bei einer Dürftigkeit der Motive, die sich in den Schäfereien sehr schnell fühlbar machte, für weitere Schöpfungen dieser Art der nötige Reiz der Neuheit nicht mehr erzielen ließ. Dagegen wurde Birken nicht müde, immer und immer wieder die Form des Hirtengedichtes zu Gelegenheitsschriften zu verwenden, und die kleineren Geister des Ordens folgten ihm darin eifrig nach, indem sie die didaktische Seite immer mehr hervortreten ließen.

Es seien noch kurz die pastoralen Werke aufgezählt, an denen Klaj beteiligt war oder die er noch allein verfaßte:

1. «Der Pegnitz Hirten Frülings Freude, Herrn H. Andr. Jahnens und Jungfer Maria Simons Myrtenfeste gewidmet, den VI des Blumen Monats. Im Jahr 1645».[1]

[1] Auf der Berliner Kgl. Bibliothek zu finden.

Auf diese Hochzeit eines Dresdener Freundes Klajs wurde von den Mitgliedern des Ordens ein kurzes Glückwunschgedicht verfaßt, von welchem auch einige Strophen die Bezeichnung «Klajus» tragen.

2. «Fortsetzung der Pegnitz-Schäferey . . . abgefasset und besungen durch Floridan und Klajus, Die Pegnitz-Schäfer . . . Nürnberg, In Verlegung Wolffgang Endters. Im Jahr 1645».[1]

Wir haben hier das erste gedruckte Werk Birkens vor uns; das im Anschluß an das erste «Pegnesische Schäfergedicht» verfaßt ist. Der Anteil, den Klaj an dieser Arbeit hat, ist nicht größer als der der übrigen Pegnitzhirten, unter deren Namen darin ebenfalls eine Reihe von Liedern veröffentlicht sind. Warum sich Klajs Name auf dem Titel besonders hervorgehoben findet, läßt sich aus mehreren Gründen vermuten. Birken war erst 19 Jahre alt und wagte es wohl noch nicht, eine Schrift allein unter seinem unbekannten Namen ausgehen zu lassen. Dazu kommt noch, daß der Schäfer Klajus gleich zu Beginn der Dichtung mit Floridan zusammen auftritt, ähnlich wie Strefon und Klajus im ersten «Pegnesischen Schäfergedicht», das Birken übrigens in wenig feiner Weise benutzt und sogar ausgeschrieben hat. Eine nähere Betrachtung der «Fortsetzung» läßt es aber als sicher erscheinen, daß Birken im ganzen der alleinige Autor ist, und als er dann im Jahre 1673 in seiner «Pegnesis» einen Abdruck des Werkes brachte, erwähnte er auch Klajus im Titel nicht mehr als Mitverfasser.

3. «Die Zigeunerische Kunstgöttinnen, oder Der freyen Künste und Wissenschaften Reisefahrt aus eim Königreich in das ander.»

Dieses kurze Schriftchen Klajs, das von sinnlosen Allegorien wimmelt und an einigen Stellen schäferliche Züge aufweist, ist als zehntes Ehrengedicht vor dem 6. Teile der «Gesprächspiele» abgedruckt und besitzt nur einigen Wert durch die angeführten Quellennachweise und kurzen Andeutungen über des Dichters Lebensverhältnisse.

4. «Pegnesisches Schäfergedicht, angestimmet durch Philanton (Hagen) und Floridan, abgemercket durch den Schäfer Klajus». 1648.

Diese Schrift war mir leider nicht zugänglich; doch kann man wohl annehmen, daß unser Dichter daran kaum belangreichen Anteil

[1] Zu finden in Göttingen (Universitäts-Bibliothek).

genommen hat. Er tritt darin wahrscheinlich nur als Schiedsrichter in einem poetischen Wettstreit zwischen den beiden anderen Hirten auf. Der Ausdruck «abmercken» läßt auf Einfluß der Meistersingerschulen schließen.

Faßt man alles zusammen, was Klaj an eigentlichen Schäferdichtungen geschrieben hat, so kommt dabei im Vergleich zu der Anzahl seiner übrigen Werke verhältnismäßig wenig heraus. Die Begeisterung für die Hirtenidylle, die sich in den ersten Jahren nach der Ordensgründung eingestellt hatte, verrauchte bei ihm sehr früh. Dagegen ist nicht zu verkennen, daß die pastorale Stimmung oft auf seine übrigen Werke nicht geringen Einfluß ausgeübt hat, und daß schon bei ihm die Verbindung geistlicher Stoffe mit Schäfermotiven nichts Ungewöhnliches ist. So trug auch er mit dazu bei, die unglückliche Gattung der geistlichen Hirtengedichte, die vor allem durch Birken zu ihrer höchsten Blüte gebracht wurde, in ihrer Entwicklung zu fördern, und den christlich-mystischen Ton zu wecken, der unter Floridans Vorsteherschaft dem Blumenorden an der Pegnitz seinen Stempel aufdrückte.

Kapitel 4.

Klajs „Lobrede der teutschen Poeterey“.

Der genaue Titel der in diesem Abschnitte behandelten Schrift unseres Dichters lautet:

Lobrede der Teutschen Poeterey, Abgefasset und in Nürnberg Einer Hoch-ansehnlich-Volkreichen Versamlung vorgetragen Durch Johann Klajus. Nürnberg, Verlegt durch Wolffgang Endter, 1645.[1]

27 S. Text; dazu ein Anhang, Widmung und Lobgedichte. 4⁰.

Wir besitzen nur wenige Äußerungen unseres Dichters über seine kunsttheoretischen Ansichten, und selbst da, wo er einmal darauf zu sprechen kommt, bietet er mehr allgemeine, ästhetische Ausblicke. Wie der Lyriker Paul Fleming sich wenig mit den technischen Fragen der Poesie abgab, so fühlte sich auch Klaj nicht dazu berufen, eine Rolle als Gesetzgeber in sprachlichen und metrischen Dingen zu spielen; denn einmal fehlte es ihm dazu an der nötigen Befähigung, seine Gedanken in klarer, logischer Anordnung von sich zu geben, und dann lag es seiner Natur ganz und gar fern, sich tätig an den literarischen Fehden zu beteiligen, die sich in den vierziger Jahren sogar im Schoße der Fruchtbringenden Gesellschaft bemerklich machten und oft nur sehr schwer in eine wenigstens nach außen hin halbwegs versöhnlich wirkende Form gebannt werden konnten; dafür bietet uns der Briefwechsel Ludwigs von Anhalt mit vielen Ordensmitgliedern

[1] Zu finden in Berlin (Kgl. Bibliothek und Universitäts-Bibliothek) und in Göttingen (Universitäts-Bibliothek).

mannigfache Zeugnisse. Klaj nahm wohl vieles an, was ihm die zahlreichen Poetiken seiner Zeit an die Hand gaben, und hat auch nicht selten lobende Anerkennungen für die Männer, denen er eine Förderung seines Wissens und Könnens verdankt, aber von einer persönlichen Polemik gegen zeitgenössische Schriften und Autoren finden wir bei ihm nie eine Spur.

Das einzige Werk, in welchem wir etwas Zusammenhängendes über Klajs Ansichten von Poesie und Sprache erfahren, ist seine «Lobrede der Teutschen Poeterey», die in die erste Zeit seines Nürnberger Aufenthaltes fällt; aber selbst in diesem Schriftchen gibt der Dichter fast nur fremde Äußerungen wieder. Borinski bringt in seiner «Poetik der Renaissance» naturgemäß nur wenig über Klajs Abhandlung, da sich neue poetische Theorien darin nicht geltend machen und der Einfluß der Schrift auf die Entwicklung der Dichtung jener Zeit kaum nennenswert ist. Borinski greift eine Reihe ihm charakteristisch erscheinender Punkte regellos heraus, wodurch er natürlich kein deutliches Bild von dem Werke zu erwecken vermag; er behandelt das Ganze außerordentlich geringschätzig und wird dabei sogar dahin geführt, versehentlich etwas Falsches wiederzugeben; so sagt er z. B. auf S. 187: «Sie (d. h. die Verskunst) ist jetzt 'aus dem Schulstaub hergeflohen', 'nach welchem sie noch stinke', während sie früher 'zu Hofe nebenst andern Ritterlichen Übungen, Thurnieren und Fechten in vollem Schwang gangen'». Klaj aber sagt auf S. 10 in seinem Schriftchen: «Ist also unsere Poeterey nicht aus dem Schulstaube hergeflogen nach welcher sie, wie etliche unbesonnene meinen, noch stinket, sondern . . .» Auch an einigen anderen Stellen bringt Borinski Tatsachen unmittelbar nebeneinander, die in dem Werke selbst an ganz verschiedenen Plätzen vorkommen; es ist leicht verständlich, daß dadurch häufig schiefe Bilder entstehen. Die Anmerkungen, welche Borinski gibt und in denen sich manche genauere Quellennachweise finden, sind ohne Ausnahme aus der «Lobrede» selbst entnommen und beweisen keine eingehendere Beschäftigung mit der Schrift. Es ist Borinski nicht im mindesten ein Vorwurf daraus zu machen, daß er das kleine Werk nicht eingehender behandelt hat, um so mehr muß es aber unsere Aufgabe sein, die Bedeutung der Schrift für unseren Dichter in das rechte Licht zu setzen.

Über die Entstehung der «Lobrede» sind wir ziemlich gut unterrichtet: wie die meisten dramatischen Oratorien Klajs, so wurde

auch dieses Werk des Dichters eigentümlicherweise in der Kirche vorgetragen. In der Einladungsschrift des Pfarrers Dilherr, die dem Werke in lateinischer und deutscher Sprache vorgedruckt und vom 27. Oktober 1644 datiert ist, heißt es am Ende von der deutschen Zunge:

> Wie sie nunmehr genesen,
> Mit Wunderart- zart- pracht- und mächtiglichem Wesen,
> Redt unser Klajus aus, der alles zierlich weist,
> Wann morgen früh der Hirt die Seelen abgespeist.
> Ihr Kunstbeförderer, beliebet das Beginnen,
> Verlieret kurtze Zeit, last eure Gunst gewinnen;

und im Titel des Werkes lautet es:

> Abgefasset und in Nürnberg Einer Hochansehnlich-Volkreichen
> Versamlung vorgetragen Durch Johann Klajus;

endlich schreibt Harsdörffer noch in einem Briefe an Zesen vom 23. Dezember 1644:

«Joh. Clajus, ein wohlgeborner Poet, hat hier öffentlich geistliche Lieder auf die hohen Feste und jüngsthin eine freie Rede von deutscher Poeterei hören lassen . . .»

Der Vortrag der Rede fand höchst wahrscheinlich am 28. Oktober 1644 statt, und zu Neujahr 1645 erschien das Schriftchen im Druck; denn auf dem Titelblatte lesen wir: *Nürnberg, verlegt durch Wolffgang Endter, 1645*, und der Schluß des Widmungsgedichtes an *Johan Jobsten Schmidmayern, von und auf Schwartzenbruck*, lautet:

> Weil Ihr dann Künste liebet,
> Nemt, was im Neuen Jahr euch alte Liebe gibet.

Sogar über den Anlaß der Rede finden wir in dem Werke selbst noch eine Andeutung; auf S. 2 heißt es dort:

> Anietzo aber bin ich auf Gutachten dessen, dem ich zu gehorsamen verpflichtet, und ein großes Theil meiner wenigen Wissenschaft zu danken, aufgetretten, etwas von der Liebwürdigsten Poeterey der Teutschen abzuhandeln.

Auf wen sich diese Stelle bezieht, läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit bestimmen; meines Erachtens können nur Dilherr und Harsdörffer in Frage kommen. Nun war Harsdörffer gerade um diese Zeit stark mit der poetischen Theorie und der Fürsorge für die

deutsche Sprache beschäftigt. 1644 veröffentlichte er seine erste Arbeit dieser Richtung, die« Schutzschrift, für Die Teutsche Spracharbeit», als Zugabe zum 4. Bande der «Gesprächspiele»; und vom 20. Oktober desselben Jahres, also eine Woche vor Klajs Vortrag der «Lobrede», ist eine ausführliche Besprechung von Harsdörffer über Schottels «Teutsche Vers- oder Reim Kunst» datiert, die dem im folgenden Jahre gedruckten Werke des «Suchenden» vorgesetzt wurde. Demnach dürfen wir wohl mit einiger Bestimmtheit annehmen, daß Klaj durch seinen Beschützer und Förderer Harsdörffer zur Abfassung und zum Vortrage der «Lobrede» veranlaßt wurde. Der «Spielende» wollte dadurch den Lehren Schottels in Nürnberg Freunde und Anhänger erwerben und wohl auch den Boden für die formelle Gründung des Pegnitzordens weiter vorbereiten.

Das kleine Werk umfaßt 40 Quartseiten, von denen auf die eigentliche Lobrede nur 27 kommen; das Übrige wird von Anmerkungen, Widmungen usw. eingenommen.

Die Vorderseite des ersten Blattes bringt außer dem schon angeführten Titel das Bild eines sogenannten *Witdoden*, das aus Chastueils «Discours sur les Arcs Triomphaux dressés[1] en la Ville d'Aix», 1623, entlehnt ist; dieser Witdod, zu dessen Erklärung Harsdörffer[2] eine ganze Seite der Schrift in Anspruch nimmt, ist einer jener sagenhaften Priesterdichter, wie sie nach der Anschauung des 17. Jahrhunderts in der Urzeit bei Germanen und Kelten ihr Wesen trieben. Die Rückseite dieses Blattes nimmt die Widmung an Johann Jobst Schmidmayer von Schwartzenbruck ein, der unseren Dichter in mancherlei Hinsicht, vor allem aber wohl durch pekuniäre Unterstützungen, förderte. Es folgt dann ein drei Seiten langes Zueignungsgedicht, dessen Erfindung und Ausführung Klaj nicht übel gelungen ist.

> Heult nicht der Nordenwind! der rauhe Felderfeind,
> Das Goldgestralte Liecht zweymal vier Stunden scheint,
> Der Flüsse Strand besteht; wo vor die Segel flogen,
> Knirscht ein belastes Rad; der Wald hat außgezogen
> Sein grünes Sommerkleid; das nasse Fichtenpferd
> Ligt in den Hafen dort; es sitzet um den Herd
> Der brache Schäferman . . .

[1] In dem Original trägt das e keinen Akzent.

[2] Von ihm stammt diese Einleitung. (S. unten!)

er erzählt uns dann weiter von den Wirkungen des Winters und kommt auch auf die eigene poetische Tätigkeit zu sprechen:

> . . . wie mich denn unlängst triebe
> Vom Kachelofen weg der freien Freiheit Liebe.
> Ich gieng den alten Pfad nicht zwar wie vor im Klee,
> Es knarpelt unter mir der hartgefrorne Schnee.

Da kommt Vater Janus aus kalter Winterluft zu ihm herabgeflogen und ruft ihm etwas zu.

> Der zwey gestirnte Gott stund da mit rohten Ohren
> Es war ihm Haar und Bart wie Felsenhart gefroren,
> Sein Kleid war durch und durch vor Kälte kreidenweis,
> An seinem Schlüssel hieng ein großer Zapfen Eis;

Da das Wetter draußen so ungastlich ist, fordert Janus den Dichter auf, mit ihm in das *Scherbenhaus* zu gehen, *In welchem Flora grünt und lacht den Winter aus.* Und nun singt der Gott daselbst ein begeistertes Loblied auf Schmidmayer, dessen treffliche Eigenschaften und Taten bis ins einzelnste hervorgehoben werden. Es ist dabei eigentümlich zu beobachten, daß die hier gebotene Beschreibung des Mannes in den meisten Punkten sehr genau mit der kurzen Biographie übereinstimmt, die im 3. Bande des «Nürnberger Gelehrten-Lexikons» von Will auf S. 544—545 gegeben ist.

Nachdem Janus noch betont hat, wie wertvoll es für den Nachruhm sei, von einem Poeten verherrlicht zu werden, übergibt er unserem Dichter ein *Papyr,* unter dem wir sicherlich die «Lobrede» zu verstehen haben, und verschwindet:

> Mein gib ihm diß Papyr, und meinetwegen grüße,
> Sag, daß ich seine Hand mit Teutscher Treue küsse;
> So sagte Vater Jaan, und kam nicht mehr zu Liecht,
> Ich sah dem Alten nach, er warf mir ins Gesicht
> Den hartgebalten Schnee.

Diesem Gedichte folgt die Einladung Dilherrs zu dem Vortrage des jungen Poeten und endlich noch die von Harsdörffer gegebene *Erklärung des Tittelbildes,* über die aber Borinski schon beinahe zu viel gesagt hat.

Nun erst beginnt das eigentliche Werk, die «Lobrede der

Teutschen Poeterey», von deren Wesen eine kurze Inhaltsübersicht einen Begriff geben mag.

Im Eingange der Schrift folgt unser Dichter einer oft zu beobachtenden Gewohnheit seiner Zeit, Beispiele von berühmten Männern des Altertums anzuführen und von da aus einen Vergleich anzuknüpfen; bei Schottel, Harsdörffer u. a. sind Belege dafür unschwer zu finden.

Wie einst *der weise Gesetzgeber* Solon auf seinem Totenbette bat, man solle doch recht laut sprechen, *denn er könte kein sänfteres Ende nemen, als wann er im letzten Abdrukken gelehrter würde,* so rufe uns heute das *in letzten zügen liegende Teutschland* zu, wir sollen doch recht viel reden, damit es *gelehrter absterbe.* Zwar seien letzthin viele *aufgewekte Geister* erstanden, die mit Fleiß und Geschick die deutsche Sprache gepflegt hätten, aber trotz alledem stehe auf den hohen Schulen das Studium der fremden Sprachen noch zu sehr im Vordergrund, und so wolle nun der Dichter das Seine dazu leisten, daß die *Wunderkräftige, Wortmächtige und Qwelreiche Sprache* zu ihrem Rechte komme.

Ja, was wolt ich abhandeln?
Worvon wolt ich reden?
Ach ja, von der Teutschen Poeterey.

Aber da ist so viel zu loben, daß der Dichter gar nicht weiß, wo er am besten beginnen soll. Mit Entrüstung weist er die Feinde und Verleumder zurück, die den Namen eines Poeten verächtlich machen wollen. Es sei wohl richtig, daß die Dichter oft *etwas freyer* gehen, aber daraus dürfe man ihnen keinen Vorwurf machen; denn zu ihrem heiligen Geschäfte sei eine hohe Begeisterung unbedingt erforderlich. Nachdem Moses, Debora, Judith, David und Salomo als leuchtende Vorbilder angeführt sind, kommt Klaj auf das Göttliche zu sprechen, das von den ältesten Zeiten an den Poeten innegewohnt und sie Gott selbst ähnlich gemacht habe. Dabei macht er einen Unterschied zwischen den echten Poeten, die etwas Herrliches und Ungeahntes zu erfinden vermögen, und den Sängern oder Versmachern, die etwas, *wie es an ihm selber* ist, abhandeln. Nun dürfe man aber nicht glauben, daß die wahren Dichter nur Phantasten und Lügner seien, nein, es sei vielmehr unbedingt erforderlich, daß sie große Kenntnisse von allen Dingen besitzen, die auf der

Welt vorkommen. Es folgt eine Reihe von Beispielen älterer und neuerer Dichter, die durch besondere Weisheit ausgezeichnet waren. Von der *Beschaffenheit* der Poeterei will Klaj aber nichts melden, sondern er verweist auf die trefflichen Werke eines Plato, Aristoteles, Fabricius, Sabinus, vor allem noch auf den *Fürstlichen Scaliger, dessen Bücher niemand ohne höchste Verwunderung . . . lesen mag.*

Hierauf geht der Dichter nach diesen poetischen Betrachtungen allgemeiner Art auf die deutsche Poesie im Besonderen über und versucht eine kurze Darstellung des literarischen Lebens seines Vaterlandes von den ältesten Zeiten an, wobei er allerdings nicht zu unterlassen vermag, andauernd auf andere Gebiete hinüberzuschweifen.

Vor etwa 4000 Jahren haben *die Teutschen in ihrer Haubtsprache ihre Gesetze in Reimen versetzet, und in gebundenen Reden ihren Gottesdienst verrichtet.* Schon zu Abrahams Zeiten wurde die Singkunst von *König Bard* aufgebracht, *Feyer- und Tantztage bey den alten Teutschen angestifftet.* Dann pflanzten die Barden als Dichter und die Druiden als Priester die alten Überlieferungen von Mund zu Munde fort und brachten so die Taten der berühmten Vorfahren auf die Nachwelt. Darum ist es auch durchaus verkehrt, wenn viele Gelehrte meinen, wir hätten unsere liebe Sprache, unsere treffliche Dichtung und die *Teutschen Buchstaben* von den Griechen und Römern überkommen; vielmehr seien die Schwestersprachen des Celtischen und Deutschen als die ältesten nach dem Hebräischen anzusehen. Mit einigen historischen Belegen für das große Alter und die Ursprünglichkeit unserer Muttersprache beschließt dann Klaj *die erste Denkzeit der Teutschen Poeterey.*

Der neue Abschnitt beginnt mit dem *Halbgöttlichen Welthelden Karln den Großen,* dessen Verdienste um Sprache und Poesie tüchtig herausgestrichen werden; dann wird die Evangelienübersetzung Otfrieds und dessen Brief *an den Ertzbischof zu Maintz* erwähnt, die unter *Kaiser Ludwigs* Herrschaft verfaßt wurden. Bald beginnen nun die Überlieferungen auch stärker zu fließen, und unser Poet zählt mit Stolz fast eine halbe Seite von Namen adliger und fürstlicher Minnesänger auf, die recht zeigen sollen, daß *unsere Poeterey nicht aus dem Schulstaube hergeflogen ist,* und daß selbst Könige eine Ehre darin gesucht haben, etwas Tüchtiges auf diesem Gebiete zu leisten. Hierauf werden die Verdienste Kaiser Rudolfs I., der auf dem Nürnberger Reichstage 1273 die deutsche Sprache zur

Gerichtssprache erhob, und die weiteren Bemühungen Maximilians I., der Rudolfs Beschlüsse 1512 auf einem Reichstage zu Köln bestätigte, in gehöriger Weise gewürdigt, und auch der ersten Dichterkrönung unter Friedrich III. wird Erwähnung getan. Mit einem Hinweise auf die zahlreichen *Meistergesänge, Thurnier- und Heldenlieder* schließt die Betrachtung über die *andere Denkzeit*.

Höchste Anerkennung zollt Klaj hierauf dem großen *Lutherus*, der *alle Lieblichkeit, Würde und Beweglichkeit in unsere Sprache gepflantzet* hat und mit einigen hervorragenden Theologen, die ihm *rühmliche Folge geleistet*, wie z. B. Jonas, Eber, Nicolai, Saubert, Dilherr und dem vortrefflichen Gerhard, die dritte Periode der deutschen Poeterei ausfüllt.

Noch höher jedoch schwingt sich unser Dichter, sobald er zum letzten Abschnitte kommt, der so ruhmreich durch die Fruchtbringende Gesellschaft eingeleitet worden ist; hier findet er kaum Worte genug, um die herrlichen und erfolgreichen Bemühungen der vornehmen Herren und ausgezeichneten Poeten genügend zu preisen.

So glaubt Klaj überzeugend nachgewiesen zu haben, daß zwar unsere edle deutsche Sprache noch dieselbe *uralte Celtische Weltweite Sprache* sei, daß sie aber auch durch die eifrige Pflege durch Dichter und Gelehrte aller Zeiten in ihrer Schönheit und in *ausbündiger kündiger Vollkommenheit* immer höher gestiegen sei. Darum brauchen wir auch gar nicht bang zu sein, daß unsere Poeterei vielleicht einmal vergehen könnte, vielmehr *müsse etwas Göttliches und ewigwährendes darinnen verborgen seyn, dadurch wir näher zu Gott dem Anfang aller Dinge schreiten*. Um seinen Zuhörern einen recht deutlichen Begriff von der *Beweglichkeit der Teutschen Verskunst* zu geben und um ihnen zu zeigen, wie trefflich man darin durch passende Wahl der Worte alle Dinge so überaus natürlich und genau wiederzugeben vermag, führt er *etzliche Exempel aus den fürnemsten heutiges Tages berühmten Poeten* an. Einige aus Heinsius entnommene Verse über den *Brennenberg Etna* sollen *das Rauchen und Schmauchen* des Kraters wiedergeben, und eine Stelle aus Opitz' «Jonas» soll zeigen, wie schön man *ein schleiniges Gewitter und Wetterleuchten* darstellen kann. In ähnlicher Weise folgen noch Zitate aus Harsdörffers «Gesprächspielen», aus Buchners «Anleitung zur Poeterey», aus Rists Gedicht auf den Tod Gustav Adolfs bei Lützen, aus Freinßheims Heldenlied auf Bernhard von

Weimar, aus einem Poem Flemings über die persische Reise und endlich aus einem Gedichte Tschernings, das sich auf S. 363 bis 365 von dessen «Deutscher Getichte Früling» (Breslau 1642) gedruckt findet. Hatte Klaj bei allen diesen Anführungen schon den Hauptwert auf das onomatopoetische Element gelegt, so fährt er nun weiter damit fort, gerade in diesem Punkte eine ganz hervorragende Veranlagung der deutschen Sprache zu erweisen; denn sie vermag tausend Stimmen der Natur wiederzugeben,

> Ja, es versichere sich ein jeglicher gewiß, daß er in den Teutschen Stammwörtern vernemen wird die Härte und Gelinde, die Eile und den Verzug, das Hohe und das Nidrige, ja das Sterben und das Leben, die Lust und die Unlust, die darein gegründet ist.

Nach diesen Erörterungen über die Sprache kehrt der Redner wieder zu der Poesie zurück, gibt eine Reihe höchst überschwänglicher Definitionen davon und stellt dann fest, welchen Nutzen diese edle Kunst den einzelnen Ständen bietet. Die Poesie wird nicht *durch menschliche Wirkungen, sondern durch sonderbare Himmelsgnade eingegossen: sie wird nicht von dem Meister, sondern aus den süßen Vorgeschwätze und Gesäußel der Ammen, erlernet.* Sie ist *des Höhesten Tochter, ein lebendiges von treflicher Meisterhand, nach nur ersinlicher Kunst, ausgefertigtes Gemähld,* eine wunderschöne *blühende Jungfer* und *eine großmütige Fürstentochter, deren Haubt mit einem güldenen Helmen staffieret.* Vornehmlich aber ist sie *die Belustigung der hohen Potentaten,* deren Friedenswerke und kriegerische Taten von ihr lebendig erhalten und so allein der Nachwelt überliefert werden können. Einige Beispiele aus der Geschichte sollen dann den Hörern zeigen, wie groß die Macht und Gewalt der Sprache und Poesie zu allen Zeiten gewesen ist. Schließlich wendet sich Klaj wieder ganz der Verteidigung der deutschen Muttersprache zu, deren Verächter er hart anfährt: *Nun so besinnet euch doch einmals ihr Edlen Teutschen eines bessern, rettet und errettet eure Heldensprache von dem Außländischen Joche . . . Was hat man doch vor Lust an dem Gelispel der Italiäner, an dem Flik- und Stikwerk der Frantzosen, an dem Sprachenschaum der Engelländer?* Die Frage über die Verunstaltung der deutschen Sprache liegt dem Dichter außerordentlich am Herzen, und er sucht hier einen ganz besonderen Eindruck dadurch zu erzielen, daß er Aussprüche hervorragender Männer über diesen

wichtigen Punkt anführt. Es finden sich hier größere Entlehnungen aus dem Augsburger Abraham Kolbinger, aus des Straßburger Professors Bernegger «Fürstenspiegel», aus Lehmanns «Speyerischer Chronik», aus den Werken des Berner Arztes Fabricius, aus einem Briefe desselben Mannes an Zinkgref und endlich aus einem Lobgedichte des sonst unbekannten Poeten David Crüger oder Krüger, das sich wörtlich in «Christian Gueintzen Deutscher Sprachlehre Entwurf» vom Jahre 1641 findet.

Klaj beschließt seine Rede mit einer weiteren eindringlichen Ermahnung an alle deutschen Männer, sich mit Fleiß ihrer Sprache anzunehmen; denn *Unsere Sprache ist zwar in etwas gestiegen, aber noch nicht zu ihrer Vollkommenheit gelanget,* und doch haben wir sie zu allen Verhandlungen und Verrichtungen in allen Ständen so bitter nötig; *Mit einem Worte: Sie ist es, die uns allen unser Brod und Lebensmittel verdienen muß.* Eine poetische Aufforderung, die sich im besonderen an die edlen Zuhörer des Poeten richtet, doch auch zum Ruhme des alten Nürnberg die Heimatsprache hoch zu ehren, endigt die Rede, der sich noch folgende Verse anschließen:

Ich hab es gewagt,
Am ersten zu singen
Von Himmlichen Dingen[1],
Jetz hab ichs gewagt
Die Rede zu bringen
Und lassen erklingen,
Was Teutschen behagt,
Ich hab es gesagt.

Der eigentlichen Lobrede schließt sich noch ein *Anhang* an der fünf Seiten umfaßt und nach Borinski (S. 188, Anm. 5) von Harsdörffer geschrieben ist; ich habe die Stelle in den Gesprächspielen, die sich darauf bezieht, leider nicht wieder auffinden können. Dieser *Anhang* enthält viele Bemerkungen über die altgermanische Vorzeit und vor allem weitere umfangreiche Ausführungen über die Druiden und Witdoden, von denen Harsdörffer schon in der mit seinem Namen unterzeichneten *Erklärung des Tittelbildes* gehandelt

[1] Diese Anspielung bezieht sich auf die zu Ostern und Pfingsten abgehaltenen Vorträge Klajs über die «Aufferstehung Jesu Christi» und die «Höllen- und Himmelfahrt Jesu Christi», die ja ebenfalls in der Kirche stattgefunden hatten.

hatte; hiernach erscheint es um so sicherer, daß auch diese Anmerkungen hinter dem Texte, die sich übrigens gar nicht auf die Lobrede selbst beziehen, vom «Spielenden» herrühren.

Will man Klajs Schrift einer allgemeinen Würdigung unterziehen, so muß man sich zunächst einmal nach den Quellen umsehen, die dem Dichter vorgelegen haben. Borinski hat sich damit nicht näher befaßt; er stellt nur fest, daß Buchnersche Einflüsse auf Klaj stattgefunden haben. Betrachtet man aber die Arbeit unseres Dichters etwas näher und vergleicht man sie einmal mit den in den vorhergehenden Jahren erschienenen Werken kunsttheoretischen Inhaltes, so findet man bald zahlreiche Entlehnungen. Wenn wir ganz davon absehen, daß es in jener Zeit eine große Menge von Gedanken und typischen Ausdrücken gab, die allen literarisch Gebildeten geläufig waren, so können wir trotzdem noch mindestens die Hälfte von Klajs Arbeit als sichere Entlehnungen nachweisen, ohne dabei die Zitate mitzurechnen, die der Dichter selbst als solche kennzeichnet. Wenn die Wichtigkeit unserer «Lobrede» es erforderte, so würde man unschwer einen ähnlichen Quellennachweis bringen können, wie Ch. W. Berghoeffer ihn von Opitz'. «Buch von der deutschen Poeterei» gegeben hat; doch dürfen wir uns hier wohl mit einer Charakterisierung in allgemeinen Zügen begnügen.

Eine Hauptquelle für Klaj waren die Lehren seines Meisters Buchner, die ihm in dieser ersten Nürnberger Zeit noch sehr geläufig waren. Es sei mir an dieser Stelle gestattet, einige Bemerkungen zu den Drucken der Buchnerschen Poetik zu bringen. Es liegen uns heute zwei Fassungen davon vor, die erste erschien 1663 in Jena und wurde von Georg Göze «auff vielfältiges Ansuchen der Studierenden» herausgegeben, die zweite erschien zwei Jahre später zu Wittenberg und ist von Buchners Schwiegersohn Otto Prätorius besorgt. Es ist nun die Frage, ob schon zu Buchners Lebzeiten ein Druck dieser Schrift stattgefunden hat. Bisher nahm man allgemein an, daß — wahrscheinlich 1642 — schon vor den beiden Konkurrenzdrucken der sechziger Jahre eine erste Ausgabe von Buchner selbst herausgegeben worden sei. Koberstein[1] sagt darüber: «Was in der Schrift von der deutschen Poeterei nur mehr an-

---

[1] Koberstein, Grundriß der Geschichte der deutschen Nationalliteratur, Bd. 2, S. 50 (5. umgearbeitete Aufl., von K. Bartsch, Leipz. 1872).

gedeutet war, suchte dieser (Buchner) in seinen akademischen Vorträgen fester zu begründen und im besonderen auszuführen; auch er verfaßte eine 'Anleitung zur deutschen Poeterei', deren älteste Ausgabe (1642) aber verloren gegangen zu sein scheint.» Borinski tritt ebenfalls für die Ausgabe von 1642 ein, ohne aber einen Beweis dafür zu erbringen; auch er gibt zu, daß diese Fassung nicht erhalten, ja daß uns nicht einmal der bestimmte Titel davon überliefert sei. Dem möchte ich nun die Ansicht gegenüberstellen, daß von Buchners Schrift überhaupt kein Druck zu des Autors Lebzeiten erschienen ist. Die Anhänger der Fassung vom Jahre 1642 können dafür nur einen einzigen Beweisgrund beibringen, nämlich eine Andeutung in Zesens «Helicon» 1643. Auf der anderen Seite lassen sich recht gewichtige Gründe dagegen geltend machen. Zunächst ist es schon, ganz äußerlich genommen, zum mindesten sehr eigentümlich, daß eine für ihre Zeit höchst bedeutungsvolle Schrift, die noch dazu von einem so angesehenen und vielverehrten Manne wie Buchner herrührte, nicht in einem einzigen Exemplare erhalten wäre, während sich von den meisten anderen Werken ähnlicher Richtung doch zumeist mehrere Abzüge gerettet haben. Sollten sich bei der eifrigen Nachfrage, die allenthalben nach Buchners Poetik herrschte und die uns in den Vorreden der beiden Drucke der sechziger Jahre bewiesen wird, nicht auch Neudrucke der fraglichen Ausgabe von 1642 nötig gemacht haben? Wie kommt es, daß dann kurz nach Buchners Tode (1661) hintereinander zwei Drucke auf einmal erscheinen, die nun merkwürdigerweise auch beide in mehreren Exemplaren erhalten sind? Meines Erachtens behielt der friedlichgesinnte und vorsichtige Buchner sein Manuskript, das schon in den dreißiger Jahren entstanden war, einfach zurück; einmal, um weitere Änderungen darin vorzunehmen, die ja auch tatsächlich eingetreten sind, und zweitens aber wohl vor allem auch, um nicht mit Ludwig von Anhalt noch härter zusammenzugeraten, dessen Zustimmung er zu seinen Neuerungen nicht zu erlangen vermochte. Daß man 1642 häufigere Erwähnungen des Werkes findet, erklärt sich daraus, daß Buchner seine Arbeit der Fruchtbringenden Gesellschaft in dieser Zeit vorlegte und sie wohl auch in Abschriften an seine näheren Freunde sandte. «Geschriebene Exemplarien» scheinen überhaupt bei der Überlieferung von Buchners Poeterei eine große Rolle gespielt zu haben, wie uns verschiedene Erwähnungen zeigen. Doch mögen

zunächst noch einige Stellen der Ausgaben von 1663 und 1665 angeführt werden, welche unserer Annahme beweisend zur Seite stehen können.

Praetorius sagt in seiner Zuschrift an den «geneigten Leser»: «Ob wir zwart, gewisser Ursachen wegen, bißher angestanden, gegenwärtige unsers Seel. Vaters Anleitung zur deutschen Poeterey, in Druck kommen zu lassen . . .» und er läßt sich dann sehr unwillig über Gözes Druck von 1663 aus, von dem er «nicht ohne Empfindung» erfahren habe. Demnach scheint es, als ob Buchner gebeten habe, seine Schrift auch noch nicht unmittelbar nach seinem Tode der Öffentlichkeit zu übergeben. Noch treffender ist die folgende Bemerkung auf dem Titelblatte der Jenaer Ausgabe (1663): «Aus ezzlichen geschriebenen Exemplarien ergänzet, mit einem Register vermehret, und auff vielfältiges Ansuchen der Studierenden Jugend izo zum ersten mahl hervorgegeben . . .» Dieser Aussage Gözes, daß er das Werk zum ersten Mal herausgebe, dürfen wir wohl Glauben schenken, da die Erben Buchners gegen diese Anmaßung sicherlich Einspruch erhoben haben würden, wenn sie nicht auf Wahrheit beruht hätte. Schließlich darf man wohl auch das Schwanken, das uns bei dem Titel der Poeterei selbst entgegentritt, als einen Grund dafür ansehen, daß eine maßgebende erste Ausgabe aus Buchners Zeit nicht vorhanden war. In Andreas Tschernings «Unvorgreiflichen Bedenken über etliche mißbräuche in der deutschen Schreib- und Sprachkunst . . .», das 1659, also noch zu seines Lehrers Buchner Lebzeiten erschien, finden wir schon verschiedene Angaben; bald spricht er von der «Poeterey», bald von der «Einleitung», bald von der «Einleitung zur Poeterey» und sehr häufig von der «Anleitung zur deutschen Poeterey» (z. B. S. 27 und S. 39). Göze nennt seine Ausgabe von 1663 einen «Kurzen Weg-Weiser zur Deutschen Tichtkunst», und bei Praetorius finden wir 1665 wieder die Bezeichnung «Anleitung Zur Deutschen Poeterey»; dieser letzte Titel scheint der ursprüngliche und richtige zu sein, aber die eigentümliche Ungewißheit bei den Zeitgenossen sogar läßt doch auch darauf schließen, daß die Schrift nur in Abschriften bei den nächsten Freunden und Schülern verbreitet war, wo man dann wohl mancherlei Abweichungen finden mochte. Eine solche Abschrift wird höchst wahrscheinlich auch Klaj bei seiner Arbeit vorgelegen haben, da er ja in Wittenberg längere Zeit eifriger Schüler Buchners

gewesen war; und zwar stimmen die wörtlichen Entlehnungen, die wir bei ihm finden, eher mit dem Jenaer Druck überein, der eine mehr ursprüngliche Fassung von Buchners Werk bietet, während Praetorius noch die letzten Aufzeichnungen und Abänderungen seines Schwiegervaters benutzen konnte.

Besonders folgt Klaj seinem Lehrer in dem ersten Abschnitte der «Lobrede», wo er über den göttlichen Ursprung des Dichters, die Erhabenheit wahrer Poesie und über die Kenntnisse des Poeten spricht. Aber während Buchners Behandlungsweise genauere Bekanntschaft mit den Platonischen Aussprüchen über die Dichtkunst verrät, finden wir bei Klaj nur wörtliche Entlehnungen aus des Lehrers Poetik, die er in überschwänglicher Weise noch variiert und nicht selten verwirrt.

Bei Buchner (1663) lesen wir auf S. 11—12: «Dan ποιητὴς, der bey den Griechen eigentlich genennet wird, der für sich selbst ohne einiges Mittel etwas schafft, so nie gewesen, Als Gott der dieses sichtbahre Weltgebäu mit allem was in demselben begriffen bloß aus seiner unermeßlichen Krafft und Weißheit erbaut hat, darum er auch ποιητὴς genennet worden: dann selbe Meister, so aus einem andern Wesen etwas herfürbringen, die haben sie ϑημορχϐς, wie dieser beder Nahmen Justinus Martyr aus dem Platone zuförderst gemercket und aufgezeichnet hat, daraus erscheinet, wie hoch, und herrlich die Poeten anfangs gehalten, ja Gott selbsten fast gleich . . .» und «Lobrede» S. 4 findet man dazu:

> Dann gleichwie Gott, der dieses sichtbare Weltgebäu, mit allem, was in demselben begriffen, bloß aus seiner unermeßlichen Krafft und Weisheit erbauet, allein ein Dichter, diese aber, die, aus einem vorhergehenden Zeuge, etwas verfertiget, zum Unterscheid, Meister benamet worden: Also hat man anfangs die Poeten hoch und herrlich, ja Gott fast selbst gleich geachtet . . .

Eine unmittelbare Benutzung der Buchnerschen Poetik liegt hier klar auf der Hand, nur bemüht sich Klaj, seinen Zuhörern alles möglichst verständlich zuzurichten. Auch den Unterschied zwischen den echten Poeten und den gewöhnlichen Versemachern hat Klaj aus Buchner entlehnt, der seinerseits wieder auf Plato zurückgeht, der den Dichter und Rhapsoden trennt.[1]

---

[1] Siehe Platons «Jon» in Schleiermachers Platon-Übersetzung, Bd. 1, S. 278 (2. Aufl., Berlin 1818).

Vergleichen wir weiter Buchners Poetik S. 12—13: «Es wohnet Gott in uns, so bald sich der nur reget, brennt unser Geist auch an, und wird mit ihm bewegt, sagt Ovidius, und ist bey dem Platone viel hiervon zu lesen, bevorab im Jone in Phoedriis sagt er, daß er bey ihm selbst, und seiner mächtig wäre, an der Musen Thüre umsonst anklopfe: Damit er nichts anders verstehen wollen, als daß ein guter Poet nimmer sein könnte, er würde dann von einer höhern gewalt angetrieben, und gleichsamb entzuckt . . .» und Klajs «Lobrede» S. 4:

> Dahero allezeit darvorgehalten worden, daß er, so bey ihm selbst, umsonst an der Musen Thür klopfen: Das ist, es müsse ein guter Poet von einer höhern Gewalt angetrieben werden, Göttliche Regungen und himmlische Einflüsse haben, wie sie denn singen:
>
> Es ist ein Gott in uns, ein Geist, wenn der sich reget,
> Brennt unser Geist auch an, und sich wie Gott beweget.

Zur Ergänzung seien noch die Stellen aus dem «Jon» genannt, an die sich Buchner wohl in seinen Anschauungen angeschlossen hat (S. 275): «Denn ein leichtes Wesen ist ein Dichter und geflügelt und heilig, und nicht eher vermögend zu dichten, bis er begeistert worden ist und bewußtlos und die Vernunft nicht mehr in ihm wohnt . . . Nämlich nicht durch Kunst bringen sie dieses hervor, sondern durch göttliche Kraft.»

Noch an verschiedenen anderen Orten hat Klaj sich wörtlich an Buchners Darlegungen angeschlossen; so ist z. B. auch das hohe Lob, das er dem unvergeßlichen Scaliger spendet, genau aus dem Werke des Lehrers übertragen.

Wir ersehen aus alledem, daß Klaj in seinen Grundanschauungen von der Dichtkunst recht bedeutend abhängig ist von Buchner, dessen Urteil über die Poesie jedenfalls ein sehr hohes war.

Neben Buchner ist es nun J. G. Schottel, der auf Klajs «Lobrede» großen Einfluß gehabt hat. Im Jahre 1641 erschien zu Braunschweig des Suchenden «Teutsche Sprachkunst», deren Studium man sich in Nürnberg ganz besonders angelegen sein ließ, obgleich man in der «Fruchtbringenden» nicht ganz damit einverstanden war. Am 24. August 1644 schreibt Harsdörffer an Fürst Ludwig (Krause S. 333): «Weilen nun dieses ortes die Teutsche Sprache in gang und schwang gelanget, die Sprachkunst des Suchenden in den Schulen eingeführet . . .» Klaj schloß sich

alsbald der Begeisterung des Spielenden für Schottels Neuerungen an, wie uns die von ihm angewandte Orthographie nach phonetischen Grundsätzen und im besonderen auch die Schreibung des Wortes «teutsch» beweist, welche sich in dem noch 1642 zu Wittenberg herausgegebenen Weihnachtsgedichte nicht findet; Buchner behielt ja bekanntlich die alte Form «deutsch» bei, die sich auch bei Luther zeigt. Am besten aber erkennen wir den Einfluß Schottels auf unseren Dichter, wenn wir uns vergegenwärtigen, was er für seine «Lobrede» alles aus der «Teutschen Sprachkunst» entnommen hat: schon den Titel seiner Schrift entlehnte Klaj aus dem ebenbezeichneten Werke des Suchenden, wo das erste Buch in zehn «Lobreden» eingeteilt ist, in denen die treffliche deutsche Sprache charakterisiert und höchlichst gepriesen wird; es ist wohl zweifellos, daß dieser erste Teil von Schottels Arbeit Klaj als Muster gedient hat. Aber auch mit einem anderen Werke Schottels, «Der Teutschen Sprache Einleitung» (Lübeck 1643), zeigt Klaj nähere Bekanntschaft; aus diesem letzteren Werke hat er vor allem die Einteilung der deutschen Poesie in die verschiedenen «Denckzeiten oder Epochas», die bei dem Suchenden in ganz ähnlicher Weise behandelt sind, ja die Bezeichnung «Denckzeit» tritt hier bei Schottel anscheinend zum ersten Male überhaupt auf. Es würde zu weit führen, alle Stellen anzugeben, aus denen Klaj in der «Teutschen Sprachkunst» geschöpft hat, zumal da sich einheitliche Gesichtspunkte dabei kaum gewinnen lassen; er hat ganz kritiklos und aus dem Zusammenhang heraus benutzt, was ihm für die Wirkung seiner Lobrede günstig schien, ohne freilich irgendwo die reichlich fließende Quelle zu erwähnen. Besonders willkommen waren ihm die historischen Angaben Schottels, der in überaus fleißiger Weise überall seine Vorbilder angibt. Es ist staunenerregend, welch großes Büchermaterial Schottel für seine Sprachkunst bewältigt hat: in den wichtigen Abschnitten über die Urzeit der deutschen Sprache, über die älteste Besiedelung Deutschlands und über die Verwandtschaftsverhältnisse der verschiedenen Völker finden wir von dem Suchenden fast alle Werke benutzt, die Friedrich Gotthelf in seiner Abhandlung «Das deutsche Altertum in den Anschauungen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts»[1] anführt, von Tacitus bis Goldast und Bernegger. In den zweifelhaften

---

[1] «Forschungen zur neueren Literatur-Geschichte», Heft 13 (Berlin 1900).

Punkten pflichtet Klaj überall seinem unmittelbaren Vorbilde bei, das seinerseits hauptsächlich die Anschauungen des angesehenen Aventinus-Thurmair vertritt. Alles, was wir in der «Lobrede» von den ersten germanischen Königen, ferner von dem Orden der Druiden und Barden, von dem Alter der deutschen Muttersprache, die nur der hebräischen darin etwas nachsteht, von den Bestrebungen der deutschen Könige für die Sprache und Poesie ihres Vaterlandes und von der Kunstblüte unter den edlen Minnesingern erfahren, läßt sich durch häufig wörtliche Parallelstellen in Schottels Buch belegen. Z. B. lesen wir in der «Sprachkunst» S. 62—63: «Nach dem nun also die einige allgemeine Sprache zertrennet, und die Menschen über die gantze Welt zerstrewet worden, ist Ascenas, als ein Oberhaußvater seines Geschlechtes mit seinem gantzen Geschlechte durch klein Asien in Europen gezogen, sich daselbst niedergelassen, die Länder außgetheilet, dieselbe gebawet, allerhand Ordnungen gemacht, und ist also ein Vater aller Celtischen Völcker geworden: Nemlich aller Völcker, welche hernacher gewohnet in den Ländern, die wir jetzund Teutschland, Frankreich, Spanien, Engelland, Schottland, Norwegen, Lapland, Schweden, Dennemarck, Thracien und Illirien heißen . . .»; die entsprechende Stelle in der «Lobrede» lautet auf S. 7:

> nachdem den stoltzen Thurnbauern zu Babel, durch Verwirrung der Sprachen, das Handwerk geleget worden, ist Ascenas, des Ertzvaters Noe Nef, durch klein Asien in Europen gezogen, sich daselbst nidergelassen, die Länder angebauet, getheilet, bewohnet, und ein Vater aller Celtischen Völker worden: Nemlich der Völker, welche hernach gewohnet in denen Ländern, die wir jetzund Teutschland, Frankreich, Spanien, Engeland, Schotland, Norwegen, Schweden und Dennemark heißen.

Neben vielen Entlehnungen ähnlicher Art hat Klaj aber auch die Ansichten Schottels über die Dichtkunst wiederholt, so weit sie sich mit Buchners Anschauungen in Einklang bringen ließen. In der «Sprachkunst» auf S. 35 spricht Schottel von der «Sprache, welche du in der Wiegen auß dem süßen vorgeschwätze und gesäusel deiner Mutter samt der Milch eingesogen hast», und in der «Lobrede» S. 19 lesen wir über die Poeterei, daß man sie *aus den süßen Vorgeschwätze und Gesäußel der Ammen erlernet.*

Maßgebend waren für Klaj ferner Schottels Bemerkungen über die Vorzüge der deutschen Sprache, über die verderbliche Sprachmengerei und über die Verbesserungen, die hier getroffen werden müßten. So schreibt Schottel beispielsweise auf S. 72—73: «Gleich wie das jetzige Teutschland annoch dasselbe Teutschland ist, welches vor etzlichen tausend Jahren gewesen, ob es schon jetzo besser bebawet, herrlicher außgeschmückt, mit den besten Stätten gezieret, von den gelahrtesten bewohnt, und von dem Haupte der Christenheit beherrschet wird: Also ist gleichfalls unsere jetzige Teutsche Sprache, eben dieselbe uhralte weltweite Teutsche Sprache, ob sie schon durch mildesten Segen des Himmels, zu einer mehr prächtigen Zier und außbündigen Vollkommenheit gerahten ist . . .» und in der Lobrede finden wir dazu auf S. 12:

> Dann gleichwie heute zu Tage Teutschland eben dasjenige Teutschland, welches vor etzlich tausend Jahren gewesen, ob es gleich anjetzo besser bebauet, herrlicher ausgezieret, mit mächtigen Städten, unüberwindlichen Festungen, Fürstlichen Schlössern, Adelichen Haüsern, und hohen Schulen angefüllet ist, auch von dem Haubte der Christenheit beherrschet wird: Also ist gleichfalls unsere jetzige Teutsche Sprache eben die uralte Celtische Weltweite Sprache, die sie von Anfang gewesen, ob sie gleich anjetzo zierlicher bekleidet, und mit ausbündiger kündiger Vollkommenheit angethan, einhertritt.

Auch manches von dem, was Klaj über den onomatopoetischen Wert der deutschen Sprache sagt, ist aus Schottel herübergenommen, der in diesem Punkte neben Buchner von größtem Einflusse auf die Entwicklung der Nürnberger Dichtkunst gewesen ist.

So können wir auf Schritt und Tritt in Form und Inhalt wichtige Einwirkungen des Suchenden auf die «Lobrede» wahrnehmen, und wir werden uns nicht wundern, wenn zwischen diesem Manne und seinem Verehrer Klaj sich bald ein näheres Verhältnis herausbildete: Schottel schrieb verschiedene Lobgedichte auf Klajsche Werke, und der Nürnberger Poet verfaßte ein empfehlendes Carmen auf des Lehrers «Teutsche Vers- oder Reim Kunst», in welcher Schottel übrigens viele Stellen aus Klajs Dramen als poetische Musterbeispiele heranzieht.

Als Schüler Buchners, der ja ein unbedingter Verehrer Opitz' und einer seiner ersten Anhänger war, war natürlich Klaj sehr genau mit des «Gekrönten» Werken vertraut, und auch in der «Lobrede»

finden wir teilweise unmittelbare Anklänge an den «Aristarchus» und an das «Buch von der deutschen Poeterey». Auf S. 23 der «Lobrede» wird sogar Opitz vom Verfasser selbst als Quelle angegeben: *Welcher Meinung H. Opitz in seiner Hechelschrifft*[1] (d. i. Aristarchus) *von einem solchen gewelschten Teutschen erzehlet,* und es folgt darauf eine ins Deutsche übertragene Stelle aus der angegebenen Arbeit. Wörtliche Entlehnungen aus Opitz finden wir auch noch in folgenden beiden Punkten: «Lobrede» S. 5: *Niemand muß ihm aber die Meinung schöpfen, als ob die Poeterey mit läuter Unwahrheiten umgienge, und bestünde bloß in ihr selber, da sie doch alle andere Künste und Wissenschafften in sich hält,* entspricht einer Stelle im 3. Kapitel des «Buches von der deutschen Poeterey», wo es heißt: «So ist auch ferner nichts närrischer, als wann sie meinen, die Poeterey bestehe bloß in ihr selber; die doch alle andere Künste und wissenschafften in sich helt». Ferner vergleiche man «Lobrede» S. 10: *Es ist bekand, daß Hiarmes von den Dännemärkern zum Könige erkieset worden, weil er dem vorigen Könige zu Ehren ein Grabgedichte gemacht, das vor allen andern den Preiß erhalten,* mit einer entsprechenden Stelle im 4. Kapitel des «Buches von der deutschen Poeterey»: «So ist auch Hiarnes bey jhnen (in Dänemark) einig und alleine dessentwegen zum Königreiche kommen, weil er dem vorigen Könige zu ehren ein Grabgetichte gemacht, das vor allen andern den preiß erhalten». Außer diesen unmittelbaren Entlehnungen aus Opitz finden sich in der «Lobrede» noch zahlreiche andere Gedanken, die auf den Gekrönten zurückgehen, die aber von Klaj entweder in völlig andere Form gebracht oder erst aus zweiter Hand entnommen sind. So gehen z. B. die Bemühungen Klajs um die Wiederbelebung der altdeutschen Dichter auf Opitz zurück, wenn es auch nicht unmöglich ist, daß unser Dichter selbst die Werke des gelehrten Melchior Goldast studiert hat, der z. B. in seinem ersten Bande der «Paraeneticorum Veterum» (Insulae 1604) auf Seite 350—457 alle die mittelhochdeutschen Sänger, deren Namen sich bei Opitz, Buchner, Schottel und Klaj aufgezählt finden, mit kurzen Stellenangaben aus ihren Gedichten aufführt. In solchen Fällen ist es ziemlich schwierig zu bestimmen, ob Klaj sich auf eigene Forschungen zu berufen vermag; denn selbst da, wo er

[1] Vgl. M. Opitzens «Aristarchus . . .» und «Buch von der deutschen Poeterey», herausg. von G. Witkowski, S. 109 f. (Leipz. 1888).

Citate aus alten Geschichtsschreibern gibt, schöpft er teilweise aus Schottels Schriften. Und wenn er wirklich ein älteres Werk benutzt zu haben scheint, z. B. auf S. 24 der «Lobrede», wo er den *Edel-Hochgelehrten Geschichtschreiber Lehman* ausgeschrieben hat, ist er in der Angabe seiner Quelle nicht allzu genau; Klaj sagt nämlich: *in seiner* (Lehmanns) *Speyrischen Chronik zu End deß 107. Cap.* befinde sich die entlehnte Bemerkung, ohne aber hinzuzufügen, daß er damit das 107. Kap. des 5. Buches meint, wo man denn auch die angegebenen Sätze wörtlich findet.[1]

Die ganze «Lobrede» macht überhaupt nicht den Eindruck einer fleißigen, wissenschaftlichen Arbeit, sondern eher den einer eiligen Skizze, die Klaj nur für den Vortrag entworfen hat. Er setzte sich auf Harsdörffers Wunsch einmal an die Arbeit, schlug dazu die poetischen Schriften Opitz', Buchners, Schottels und einiger anderer von ihm geschätzter Männer auf und machte sich aus seinen Vorlagen ein neues Schriftchen zurecht, dem er durch seinen phantastisch-rhetorischen Stil einigen Geschmack beizubringen versuchte. Aber trotz dieser Unselbständigkeit, die für unsere Begriffe gewiß etwas zu weit geht, ist die «Lobrede» doch nicht wertlos für die Erkenntnis der poetischen Ansichten des Verfassers und vor allem auch gar nicht so lächerlich, wie Borinski sie zu machen versucht. Wir ersehen daraus recht gut, wo der Poet Klaj in die Schule gegangen ist, und welche Vorbilder ihm erstrebenswerte Ziele boten; besonders seine Abhängigkeit von Schottel läßt sich daraus mit Sicherheit nachweisen. Geben wir auch zu, daß die Schrift kaum eigene Gedanken birgt, so dürfen wir die darin auftretenden Ideen doch auch als die des Autors ansehen; denn er würde wohl kaum Ansichten entlehnt und verbreitet haben, die nicht seinen eigenen entsprochen hätten. Und ist es recht, die Begeisterung Klajs allzusehr zu schelten? Man muß doch in Betracht ziehen, daß die «Lobrede» eben eine Rede ist, die auf die Zuhörer überzeugend und eindringlich wirken sollte. Jedenfalls sind die Ideen, die Klaj hier vertritt, zumeist recht vernünftig und zum Teil sogar außerordentlich lobenswert. «Das stete Prunken mit der Heldensprache»[2] ist immer noch bei weitem besser als ein verzagtes Schweigen,

[1] Christoph Lehmanns Chronica Der Freyen Reichs Stadt Speyer . . . S. 554—55 (Frankfurt a. M. 1698). — [2] Borinski, S. 295.

wo es sich beinahe um das Weiterbestehen einer reinen deutschen Sprache handelte. Und wenn Klajs Schätzung der Dichtkunst sicherlich manchmal überschwenglich und gar zu selbstgefällig scheint, so liegt auch hierin keine so große Gefahr, als wenn das Gegenteil der Fall wäre. Vielleicht hat diese hohe Auffassung ein wenig mit dazu beigetragen, unseren Dichter davor zu bewahren, seine poetische Veranlagung zur Abfassung der üblichen Hochzeits- und Trauercarmina ohne Zahl zu mißbrauchen.

Kapitel 5.

Klajs Friedensgedichte.

Schriften, welche aus Anlaß der Nürnberger Friedensverhandlungen (1649—50) entstanden.

Es ist allgemein bekannt, welch großen Einfluß der Dreißigjährige Krieg auf die literarischen Erzeugnisse in Deutschland ausübte; denn überall dort, wo sich das Elend der Kriegszeit nicht unmittelbar und allzu stark bemerklich machte, vermochte wohl die gesteigerte Erregung die poetischen Talente zu entschiedener Betätigung anzutreiben. Von Opitz' «Trostgedicht in Widerwertigkeit des Kriegs» und «Lob des Kriegs Gottes» bis zu den Simplicianischen Romanen zieht sich eine Reihe von Schriften, in denen sich die politischen und kulturellen Zustände der Zeit trefflich spiegeln.

Für unsere Betrachtung sind aber hauptsächlich die Werke von Wichtigkeit, welche in die Jahre der langwährenden Friedensverhandlungen fallen, die sich nicht viel weniger als ein Dezennium, von 1643—1651, hinzogen.

Nachdem Schottel schon 1640 in der «Lamentatio Germaniae exspirantis»[1] in paarweisen Alexandrinern ein lebendiges Bild von dem bejammernswerten Zustande Deutschlands entrollt und daran die flehentliche Bitte um baldigen Frieden geknüpft hatte, erschien 1648 sein dreiaktiges Drama «Friedens Sieg»[2], das aber bereits

---

[1] «Lamentatio Germaniae expirantis. Der nunmehr hinsterbenden Nymphen Germaniae elendeste Todesklage. Gedruckt zu Braunschweig, bey Balthasar Grubern, Im Jahr 1640.» 20 Bl. 4° (Göttingen, Universitäts-Bibliothek).

[2] «Neu erfundenes Freuden Spiel genandt Friedens Sieg. In Wolfenbüttel. Im Jahr 1648»; neu herausgegeben von Friedrich E. Koldewey als Nr. 175 der «Neudrucke deutscher Literatur-Werke des 16. und 17. Jahrhunderts» (Halle 1900).

sechs Jahre zuvor am Braunschweigischen Hofe «von lauter kleinen Knaben vorgestellet» worden war. Auch hier wird die unglückselige Lage des Vaterlandes von verschiedenen Seiten beleuchtet und besonders die Unterdrückung echt deutschen Wesens durch die fremden Kriegsvölker beklagt; aber «der Außgang dieses Spiels» zeigt doch schon «die güldenen Gaben des Friedens» an, wie die Widmungsschrift sagt.

Eifriger noch als Schottel beschäftigte sich Johann Rist mit diesen Motiven: 1630 erschien seine «Irenaromachia» [1], ein Schauspiel mit niederdeutschen Zwischenspielen, für welches K. Th. Gaedertz [2] die Urheberschaft des Rüstigen überzeugend nachgewiesen hat. Zehn Jahre darauf folgte Rists «Kriegs- und Friedensspiegel» [3], in welchem er «vornehmlich zweyerley» bezweckt, wie die «Nothwendige Vorrede an den Leser» sagt, «Nemblich die abschewliche Grewel, und die grewliche Abschewlichkeiten des Krieges ziemlich weitleufftig, folgends aber die Süßigkeiten des Friedens etwas kürtzer» zu beschreiben. Bekannter als diese lyrisch-epische Reimarbeit sind die beiden Prosaspiele dieses Dichters, das «Friedewünschende» und das «Friedejauchzende» Deutschland [4], welche in Hamburg zur Aufführung gelangten.

Fanden diese zeitgemäßen Stoffe demnach auch im Norden Deutschlands häufigere Bearbeitungen in verschiedenen poetischen Gattungen, so erreichten sie doch die höchste Blüte und weiteste Verbreitung gerade in Nürnberg, wo man sich ihnen vor allem im Pegnitzorden mit großem Eifer widmete; den Grund dafür werden wir leicht erkennen.

Nachdem man sich in Münster und Osnabrück fast fünf Jahre lang bemüht hatte, Deutschland den heißersehnten Frieden wiederzugeben, gelangte man am 24. Oktober 1648 doch nur zu einem

---

[1] «Irenaromachia, das ist, Eine Newe Tragico-comoedia, Von Fried und Krieg, Auctore Ernesto Stapelio, Lemg. Westph., Acta, Hamburgi, Anno M. D. C. XXX.» 71 Bl. 8°.

[2] «Joh. Rist als niederdeutscher Dramatiker» im «Jahrbuch der Vereinigung für niederdeutsche Sprachforschung» Bd. 7, 1882, S. 101—172.

[3] «Johann Risten, P. H. Kriegs und Friedensspiegel . . .» Hamburg 1640. 4°.

[4] Das erstere erschien 1647, das zweite erst 1653, beide sind neu herausgegeben von H. M. Schletterer, mit Einleitung und Musikbeilagen (Augsburg 1864).

vorläufigen Abschlusse, der noch einer schwierigen Ausarbeitung bedurfte. Zu diesen weiteren Verhandlungen ersah man die freie Reichsstadt Nürnberg als Schauplatz aus, in deren Mauern sich nun während der Jahre 1649 und 1650 eine große Zahl hoher Fürstlichkeiten und Abgesandter mit ihrem starken Gefolge aufhielt, um über die endgültige Friedensfassung zu ratschlagen.

Will man die Anlässe der Dichtungen, welche in jener Zeit im Kreise der Nürnberger Dichter entstanden, und die in ihnen dargestellten Vorgänge richtig verstehen, so ist es unumgänglich nötig, einen Einblick in die historischen Ereignisse dieser Jahre zu gewinnen. Tittmann bringt über diesen Punkt leider fast gar nichts, und was sich bei August Schmidt in der Ordensfestschrift (S. 519—521) findet, ist ebenfalls sehr dürftig und außerordentlich unklar. Es sei daher gestattet, an dieser Stelle etwas ausführlicher über die Verhandlungen zu berichten. An zuverlässigen und recht ausführlichen Quellen dazu fehlt es durchaus nicht; es seien hier nur «das Theatrum Europaeum»[1] und das große Aktenwerk von Meiern[2] erwähnt, an die sich die folgende Darstellung hauptsächlich anschließt; ferner bietet S. Birkens «Geschichtschrifft», die «Fried-erfreute Teutonie» vom Jahre 1652, eine ziemlich vollständige Beschreibung der damaligen Ereignisse.

Nachdem vom Rate und der Bürgerschaft der Stadt die nötigen Vorbereitungen getroffen worden waren, kam am 2. Mai 1649[3] der kaiserliche Gesandte, Octavio Piccolomini, Herzog von Amalfi, in Nürnberg an, und zwei Tage später hielt der schwedische Generalissimus und Hauptbevollmächtigte, Pfalzgraf Karl Gustav, seinen Einzug in die Stadt; etwa um dieselbe Zeit trafen die Vertreter der übrigen Landschaften und Städte, vor allem auch der französische Gesandte, ein. Nach manchen zeremoniellen Besuchen und Vorbereitungen begannen die täglichen Sitzungen, die von häufigen Festlichkeiten unterbrochen wurden. «Wegen eines Haubtvergleiches kondte man so bald nicht einig werden: damit aber inzwischen in so wichtiger Sache etwas gethan würde, geriete es zu einem

[1] «Theatrum Europaeum», Bd. 6 (1647—1651), S. 722—1082 (Frankf.-M. 1663) fol. — [2] Joh. Gottf Meiern, Acta pacis executionis publica, Bd. 2 (Leipzig und Göttingen 1737) fol. — [3] Die Daten sind der Einfachheit wegen nur nach dem neuen Stile gegeben, den die Protestanten übrigens zu jener Zeit noch nicht angenommen hatten (in Nürnberg erst 1775).

Vorvergleich.»[1] Die Unterschriften zu diesem Präliminar- und Interimsrezeß wurden Dienstag, den 21. September, ausgetauscht; aus Anlaß dieses einstweiligen Erfolges lud Karl Gustav am 25. September alle Gesandten zu einem feierlichen Mahle[2] auf dem Nürnberger Rathaus ein. Welch ungeheurer Aufwand dabei entwickelt wurde, werden wir noch erfahren, wenn wir Klajs Beschreibung dieses Festes kennen lernen; noch am nächsten Tage fand ein prächtiges Feuerwerk im Beisein aller Gesandten statt, und auch für die Belustigung des Volkes wurde in mancherlei Weise gesorgt. Wenige Tage später, am 4. und 5. Oktober, lud dann der Generalfeldmarschall Wrangel, der in Karl Gustavs Begleitung zu den Friedensverhandlungen erschienen war, alle anwesenden Vertreter zu einem prächtigen Feste ein, das nach den Angaben der Chronisten sogar noch herrlicher als das obengenannte «Schwedische Fried- und Freudenmahl» gewesen sein soll.

Nach diesen Festlichkeiten begannen die Beratungen von neuem, und es stellten sich bald recht bedeutende Differenzen ein. «Der Eißkalte Winter machte gleichsam, nebenst der Wärme in den Leibern, auch die Liebe in den Hertzen erfrieren, also daß jedermann sich besorgte, der Friede würde in der Geburt, und die neugepflantzte Treue in jhrer Blüte sterben.»[3] Als man sich dann im Laufe des Frühlings wieder näher gekommen war und vor allem der Hauptstreitpunkt über die Festung Frankenthal seine Erledigung gefunden hatte, erschien Octavio Piccolomini zu einem Freudenfeste, das Karl Gustav aus diesem Grunde angesetzt hatte. Die übrigen Schwierigkeiten wurden nun auch bald überwunden, und nach kurzem Zögern des Kaisers konnte Sonntag, den 26. Juni, auf der Nürnberger Burg der Hauptrezeß feierlichst unterschrieben und besiegelt werden, durch welchen wenigstens der endgültige Friede zwischen Schweden und Deutschland eintrat. Nachdem dann am 2. Juli auch der Vergleich zwischen Frankreich und dem Deutschen Reiche unterzeichnet worden war, hielt Octavio Piccolomini am 14. Juli 1650 auf Befehl des Kaisers ein Dankfest ab, das an Pracht und Feierlichkeit alle früheren übertraf, und an welchem alle Gesandten teilnahmen. Auch über

[1] Siehe Birkens «Teutonie» S. 56. — [2] Es ist dies das «Friedensbanket», welches G. Freytag in den «Bildern», Bd. 3 (neuer Abdruck, S. 217—218, Leipzig 1903), erwähnt. — [3] Siehe Birkens «Teutonie» S. 82.

diese Feier werden wir weiter unten bei Klajs Schriften näher zu sprechen haben. Am 23. Juli verließ Karl Gustav die Stadt Nürnberg, und am 7. September folgte ihm Piccolomini; die Schlußverhandlungen des Kongresses währten aber noch bis in den Juli des nächsten Jahres (1651) hinein.

Die festlichen Veranstaltungen, die in so großer Zahl mit den Friedensberatungen verbunden waren, brachten nun den Nürnberger Dichtern mancherlei Arbeit, zumal sich die fürstlichen Gesandten gegenseitig als Gastgeber zu überbieten suchten. Wie wir aus einem Briefe Harsdörffers an Ludwig von Anhalt, vom 7. August 1649, ersehen, verfertigte der Spielende ein Ehrengedicht auf Karl Gustav, der ihn dafür reich belohnte: «Se. Hochfürstl. Durchlaucht haben solches gnädigst aufgenommen, und mir eine guldne Ketten von 100 Dukaten dagegen einhändigen lassen»; und noch ein anderes Mal stellte sich Harsdörffer in den Dienst des schwedischen Generalissimus: als dieser am 25. September 1649 nach dem Zustandekommen des Interimsrezesses das schon erwähnte Mahl auf dem Rathause gab, wurden dabei «alsobald anfangs zwo Schautrachten mit aufgesetzet, mit deren Erfindung der ädle Strefon seiner Sinne Kunstvermögen allen Anschauenden verwunderlich gemacht»[1]. Im übrigen aber hielt sich Harsdörffer doch ziemlich zurück, und es ist nicht richtig, wenn Borinski[2] ihn den «Impresario» der Friedensspiele nennt; der vornehme Patrizier und Ratsherr überließ es seinen Ordensgenossen, die Feste der Großen zu verherrlichen und sich dadurch Ehre und Gold zu erwerben. «Die Seele der festlichen Anstalten in Nürnberg war Sigmund von Birken»[3]; er dichtete hauptsächlich für Piccolomini, half dessen Feste schmücken und wurde dafür vom Kaiser reichlich geehrt. Im Jahre 1649 hielt er im Augustiner Kloster vor einer großen Versammlung eine Rede, die als «Kriegs- und Friedensabbildung» 1650 gedruckt wurde. Für den 14. Juli 1650, an welchem das große Festmahl Piccolominis aus Anlaß des endlichen Friedensschlusses abgehalten wurde, schrieb Birken ein allegorisches Schauspiel in gebundener Rede, das während des Bankettes von Nürnberger Patriziersöhnen im Freien aufgeführt wurde; das Stück wurde unter dem Titel «Teutscher Kriegs Ab- und Friedens Einzug» gedruckt und nach der Vorstellung in

[1] Birkens «Teutonie», S. 58. — [2] S. 183. — [3] Barthold, S. 262.

hundert Abzügen an die zuhörenden Abgesandten verteilt. Dieses Drama ist übrigens von Klajs Oratorien beeinflußt, vor allem durch den «Herodes»; Form und Anlage der Stücke decken sich in auffallender Weise, und es fehlt nicht an wörtlichen Entlehnungen, die oft mehrere Zeilen umfassen.

Eine ausführliche Beschreibung des von Piccolomini gegebenen Mahles brachte Birken um dieselbe Zeit in seiner Schrift «Teutschlands Krieges-Beschluß, und Friedens Kuß», wo sich auf S. 21—60 auch das ebenerwähnte Festschauspiel mit ganz geringfügigen Änderungen wiedergegeben findet. Ein Jahr darauf, 1651, wurde Birkens Friedensspiel «Margenis, das vergnügte, bekriegte und wieder befreite Deutschland» in Nürnberg aufgeführt; der Druck des Stückes fand aber erst 1679 statt. Endlich im Jahre 1652 erschien «Die Fried-erfreute Teutonie. Eine Geschichtschrifft von dem Teutschen Friedensvergleich», worin Birken in vier Büchern eine ausführliche Prosadarstellung aller Nürnberger Friedenshandlungen und Feierlichkeiten bietet. Mit diesem zusammenfassenden Werke beschloß auch Birken seine Tätigkeit auf diesem Gebiete.

Als dritter im Bunde der drei wichtigsten Mitglieder des Schäferordens stellte nun Klaj seine poetischen Kräfte in den Dienst des Friedenswerkes. Aber während sich Birken im Hinblick auf den reichen Gewinn nicht gescheut hatte, vor allem die Taten der katholischen Kaiserlichen zu besingen, hielt sich der Theologe Klaj fast ausschließlich zu den protestantischen Schweden, wo es ihm freilich auch nicht an klingenden Belohnungen fehlte, wie aus verschiedenen Anspielungen seiner Widmungsgedichte hervorgeht. Nicht nur Karl Gustav selbst wurde mit Zueignungen bedacht, sondern auch seine obersten Räte bekamen Schriften unseres Dichters dediziert: vor dem «Freudengedichte Der seligmachenden Geburt Jesu Christi» prangt der Name des schwedischen Generalfeldmarschalls *Carol Gustav Wrangel*, den Klaj seinen *gnädigen Herrn* nennt, und die «Trauerrede über das Leiden seines Erlösers» war dem Bartholome Wolfsberg gewidmet, dem Vorsteher der schwedischen Kanzlei, *seinem höchstgeehrten Herrn und vielgeneigten Gutthätern*, wie es auf dem Titelblatte heißt.

Ein besonderes Verhältnis scheint unseren Dichter aber mit dem schwedischen Oberstkommandierenden und Thronerben Karl

Gustav verbunden zu haben, den er verschiedentlich seinen *gnädigsten Fürsten und Herrn* nennt; ihm widmete er außer dem «Engel- und Drachenstreit» die umfangreicheren Schriften, die er aus Anlaß der Friedensverhandlungen verfaßte. Man darf wohl annehmen, daß Klaj hier zum Teil auf Bestellung arbeitete. Diese Festschriften Klajs sind weder dramatische noch einfach chronistisch berichtende Dichtungen wie die Werke Birkens, sondern eher poetisch gehobene Beschreibungen mit zahlreichen lyrischen Einlagen und Gesängen; weitere Einzelheiten über die eigenartige Form und Darstellungsweise lassen sich wohl besser nach einer eingehenden inhaltlichen Betrachtung der Gedichte geben. Die genauen Titel der hier zu betrachtenden Schriften sind:

1. **Schwedisches Fried- und Freudenmahl,** zu Nürnberg den 25. des Herbstmonats, im Heiljahr 1649 gehalten, in jetzo neu-üblichen Hochteutschen Reimarten besungen Von Johann Klaj, H. Schrifft Ergebenen, und gekrönten Poeten. Nürnberg, bey Jeremia Dümler. 1649.

   32 S. Text, dazu Widmungen. 4°. Zu finden in Berlin (Königliche Bibliothek).

2. **Warhaffter Verlauff,** was [sich bey geschlossenem und unterschriebenen Frieden zu Nürnberg auf der Burg begeben Den 16/26 Junii im Jahr 1650. Nürnberg, Bey Jeremia Dümler.

   6 Seiten. 4°. Zu finden in Berlin (Königliche Bibliothek).[1]

3. **Irene,** das ist, Vollständige Außbildung Deß zu Nürnberg geschlossenen Friedens 1650 . . . durch Johann Klaj, dieser Zeit Pfarrherrn der Evangelischen Gemeine zu Kitzingen und gekrönten Kaiserl. Poeten. Nürnberg, In Verlegung Wolffgang Endters, deß ältern.

   88 S. Text, dazwischen öfters längere Anmerkungen. 4°. Titelkupfer und drei weitere eingeheftete Stiche.

   Zu finden in Berlin (Königliche Bibliothek) und in Göttingen (Universitäts-Bibliothek).

[1] Diese bei Goedeke nicht aufgeführte Schrift scheint bisher unbekannt gewesen zu sein, da sie nirgends erwähnt wird.

4. **Geburtstag Dess Friedens** . . . entworffen von Johann Klaj, der Hochh. Gottes Lehr. ergeben. und Gekr. Kaiserl. Poeten.
Nürnberg. In Verlegung Wolffgang Endters, 1650.

Vor dem Titelblatt ein ganzseitiger Stich voll allegorischer Darstellungen, ferner vier eingeheftete Kupferstiche.

78 S., darunter verschiedentlich Anmerkungen nach den einzelnen Abschnitten; dazu Widmung und ein Lobgedicht. 4⁰.

Zu finden in Berlin (Königliche Bibliothek) und in Göttingen (Universitäts-Bibliothek).

Das Verhältnis dieser vier Schriften zueinander ist ein ziemlich verwickeltes; doch läßt sich bei genauerer Untersuchung mit großer Wahrscheinlichkeit der folgende Zusammenhang erkennen:

Das «Schwedische Fried- und Freudenmahl» bietet eine Darstellung des Mahles auf dem Rathause, welches von Karl Gustav im September 1649 gegeben wurde; das Werk ist dem Pfalzgrafen gewidmet, auf dessen Veranlassung es wahrscheinlich kurz nach dem Feste verfaßt wurde. Der «Warhaffte Verlauff» gibt eine kurze Beschreibung der Friedensunterzeichnung auf der Nürnberger Burg am 26. Juni 1650; es ist eine Flugschrift, wie deren sicherlich in jener bewegten Zeit der Verhandlungen noch manche andere veröffentlicht wurden. Diese zwei ebengenannten Dichtungen sind nun in die beiden folgenden, in die «Irene» und in den «Geburtstag des Friedens», mit kaum nennenswerten Veränderungen einzelner Zeilen wieder aufgenommen worden. Weniger klar ist das Verhältnis zwischen der «Irene» und dem «Geburtstag des Friedens», welche in allen mir zu Gesicht gekommenen Ausgaben in dieser Reihenfolge zusammengebunden und auch im Druck als Teil I und II bezeichnet sind. Dem widerspricht aber die wahrscheinliche Zeit der Abfassung; denn im «Geburtstag des Friedens» nennt sich Klaj als *der Hochh. Gottes Lehr. ergeb. und Gekr. Kaiserl. Poeten*, während er uns auf dem Titelblatt der «Irene» als *dieser Zeit Pfarrherrn der Evangelischen Gemeine zu Kitzingen* . . . entgegentritt; demnach ist also wohl die Reihenfolge der beiden Dichtungen in ihrer Abfassungszeit eine andere, als wir sie bei der Veröffentlichung wiederfinden. Dieser Widerspruch läßt sich wohl so erklären: Als Piccolominis große Friedensfeier aus Anlaß des Hauptfriedensschlusses am 14. Juli

1650 stattgefunden hatte, verfaßte Klaj seine poetische Beschreibung dieser Feier, nahm darin die kurze Schrift vom «Warhafften Verlauff» wieder mit auf und nannte das Ganze «Geburtstag des Friedens». Daß dieses Werk zum Druck gelangte, obgleich ja Birkens Schrift «Teutschlands Kriegs-Beschluß und Friedens Kuß» denselben Stoff behandelte und in demselben Jahre erschien, braucht uns nicht zu wundern; denn Birkens Werk erschien bei Jeremias Dümler, während Klajs Verleger Wolffgang Endter ist, und außerdem war die Nachfrage nach dieser Art Schriften zu jener Zeit sicherlich recht bedeutend, wie wir schon aus der großen Zahl der Erscheinungen erkennen können. Klajs Verleger wollte aber wohl etwas ganz Besonderes bieten und den ganzen Verlauf der Friedensfestlichkeiten in einem einzigen Werke bringen. Darum veranlaßte er Klaj, nachdem der «Geburtstag des Friedens» schon gedruckt war, auch die früheren Feierlichkeiten zu verherrlichen. Der Dichter übernahm dazu einfach das, was er im «Schwedischen Fried- und Freudenmahl» gebracht hatte, fügte noch eine Beschreibung des am 16. Juni abgehaltenen Bankettes und Feuerwerkes hinzu und versah die so entstandene «Irene» mit ähnlichen Anmerkungen. wie er sie dem «Geburtstage des Friedens» beigegeben hatte. Sodann wurden beide Schriften zusammen als erster und zweiter Teil eines einheitlichen Werkes herausgegeben und mit größeren eingehefteten Stichen geschmückt. Auf diese Weise erklärt es sich auch, daß die beiden Teile eine getrennte Seitenzählung (88 und 78), getrennte Titelblätter und verschiedene Widmungen aufweisen, während sich andrerseits das zu Beginn des ersten Teiles eingefügte Verzeichnis der *Kupffer stück* auf beide Abschnitte bezieht.

Wenn wir nun versuchen wollen, uns durch eine eingehende Inhaltsangabe einen Begriff von dem Stoffe und der Darstellungsart bei unserem Dichter zu machen, so liegt es nach den vorhergegangenen Erörterungen auf der Hand, daß es vollständig genügt, wenn wir nur die «Irene» und den «Geburtstag des Friedens» hierbei heranziehen, da die beiden älteren Schriften darin mit enthalten sind.

«Irene:»

Zu Anfang des Werkes finden wir eine poetische Zuschrift an Karl Gustav, worin dessen treffliche Kriegstaten wohl anerkannt, seine Bemühungen um das Zustandekommen des Friedens aber noch

viel höher eingeschätzt werden. Nach einer Erklärung des Titelbildes, auf welchem die Friedensgöttin Irene dargestellt ist, setzt der erste Abschnitt der eigentlichen Dichtung, welcher *Geburtstag des Friedens* [1] überschrieben ist, ein. Der Dichter beginnt mit der Beschreibung einer Feuersbrunst und schildert uns die Bekämpfung des feindlichen Elementes in recht anschaulicher Weise; von diesem Gleichnisse aus kommt er dann auf den Gegenstand seiner Darstellung. Auch unser liebes Deutschland ist von einer schlimmen Brunst ergriffen um seiner alten Sünden willen, aber Niemand zeigt sich hier zur Hilfe bereit (S. 2):

> Ach Teutschland steht, beweint mit Schaden ihren Schaden,
> Als wolte sie sich gantz im Threnenbade baden.

In seiner höchsten Not wendet es sich nun an Gott und sendet ein inniges Gebet zu dem *Himmelskaiser* empor, er solle doch endlich den lieben Frieden zur Erde herabschicken; denn schon Tausende und Abertausende seien dem dreißigjährigen Ringen zum Opfer gefallen, und das Elend habe seinen höchsten Gipfel erreicht. Sobald Deutschland sein Gebet beendigt hat, erscheinen ihm in einem Gesichte drei schwebende Engel, die ihm die *gute Post vom Krieges Abzug* bringen. Der erste Engel verkündet, daß nun erfreulicher Friede ins *heilge Römer-Reich* einziehen werde und Jedermann ungestört seinen Verrichtungen nachgehen könne (S. 4):

> Nun kommen Salomonenszeiten,
> Da sich die Weinstöck weit außbreiten,
> Wann der belaubte Feigen-Baum
> Dem Haus und Hauswirth gibet Raum,
> Da kann er frey und sicher wohnen,
> Es muß ihm Wind und Winter schonen . . .

Der zweite Engel preist die Einigkeit, die von nun ab auf Erden sich herrlich zeigen wird; die Menschen werden sich trefflich vertragen, wie es die Natur von vornherein bestimmt hat und wie es sogar die Tiere untereinander tun (S. 5):

> Dem, der da wohnt in Nordensflut,
> Dem, der da haust in Westensglut,
> Der fromme Friede schön vereinet,
> Weil beyden eine Sonne scheinet.

---

[1] Nicht zu verwechseln mit dem gleichlautenden Haupttitel des 2. Teiles der Doppeldichtung.

Der dritte Engel bringt eine ähnliche Botschaft und prophezeit, wie sich alle Kreatur in Wald und Feld vertragen, wie die Gestirne ordnungsgemäß walten, wie alles im schönsten Vereine Hand in Hand gehen wird (S. 7):

So kömmt der warme Blumenlentz,
Da sihet man die Heerden dringen,
Wann sie voll junger Lämmer springen.
Bald führet man Getreidig ein,
Bricht Aepfel, liset, presset Wein,
Den kan man in die Keller sperren,
Bey Friede sind auch Bettler Herren.

Nun fliegt das Gerücht, dessen emsige, unheimliche Tätigkeit der Dichter ausgezeichnet charakterisiert, von Ort zu Ort und verkündet den langersehnten Friedensschluß; im *Westfaler Land, der Asenbruckter*[1] *Sitz*, hat sich *der Krieg gelegt durch hoher Leute Witz*, und nun soll im *großen Nürnberg*, dem Herzen Deutschlands, verhandelt werden, was noch unentschieden und zweifelhaft ist.

Der junge Mai hat sich herrlich geschmückt zum Einzuge der großen Helden, die ganze Natur ist erfrischt vom Winterschlaf erwacht, um das Nahen des Friedens zu schauen. Die Beschreibung des Frühlingserwachens bietet dem Dichter Gelegenheit, sein lyrisches Talent zu entfalten, und neben manchen geschmacklosen Übertreibungen finden sich hier doch recht ansprechende Verse; so lesen wir z. B. S. 9:

Die Brücke, die jüngsthin der Jenner aufgeschlagen,
Die hat der linde Mertz nun wieder abgetragen,
Der Fischer emsig fischt,
Daß ihn kein Fisch entwischt,
Richt Reisen, angelt, krebst, und nährt sich nach Behagen.

Alle Vögel sind von Gott neu *ausgezieret* und singen in Feld und Wald ihre schönen Lieder, bei deren Wiedergabe der Dichter mancherlei Gelegenheit zu onomatopoetischen Spielereien findet; als letzte kommt auch die *Vogelkönigin und Harfenschlägerin*, die Nachtigall, an die Reihe und auf des Poeten Aufforderung hin fliegt sie vor *Noris Tor* und singt ein Lied auf *den güldnen Fried.*

---

[1] Umbildung aus Osnabrück mit Anlehnung an german. Stammesnamen.

Der nächste Abschnitt trägt die Überschrift *Kriegeskrieg, Friedenssieg;* er umfaßt die Seiten 13—23 und bringt einen Wettstreit zwischen Mars und Irene.

Aus einem wüsten, unfruchtbaren und dunklen Orte kam Mars, als der Dichter noch in der Wiegen lag, heraufgezogen und würgte dreißig Jahre lang in den Landen hin und her; jüngst nun aber eilte Irene *aus dem gestirnten Himmel* herab und beschwichtigte die wilde Kriegswut. Nach diesem einleitenden Bericht beginnt dann der Wortstreit zwischen den beiden Gegnern, der in dieser Weise anfängt (S. 14—15):

Mars:

Ich Krieg, ich komm, ein Kind deß Kriegesgotts getreten,
die Kronen krönen mich, die Zepter mich anbeten,
mein Volck rück ich hinauf ans Bret mit Heldenmut,
ich kleide sie mit Pracht, bereichre sie mit Gut.

Irene:

Daß alles blieben ligen,
daß niemand hoch gestiegen,
daß Jung und Alt verschmacht:
daß man mit bloßen Füßen
hat betteln gehen müssen,
das hast du Krieg gemacht.
Daß nichts nicht blieben ligen,
Daß alles hoch gestiegen,
noch Jung noch Alt verschmacht:
daß man mit bloßen Füßen,
nicht betteln dürfen müssen,
das hab ich Fried gemacht.

In dieser Weise geht das Wortgefecht fort, und noch elfmal wiederholt sich dieselbe Strophenzusammenstellung, indem dem Mars immer vier Langzeilen, der Irene aber zwölf kürzere Verse eingeräumt werden. Mars lobt das Kriegshandwerk und sucht ihm möglichst viele verlockende Seiten abzugewinnen; Irene dagegen schildert stets in den ersten sechs Versen das Unglück, das der Krieg überall angerichtet hat, während sie in den nächsten sechs Zeilen dann den Segen des Friedens und der Ruhe beschreibt; die Worte *das hast du Krieg gemacht* und *das hab ich Fried gemacht* kehren in ihrer Rede regelmäßig wieder. Diese ganze Stelle hat wohl Klaj der obenerwähnten Dichtung von Rist, «Kriegs- und Friedensspiegel», nach-

gebildet, wo eine ganz ähnliche Gegenüberstellung stattfindet; in Rists Werk kehrt im ersten Teile andauernd der Refrain:

> Diß schaffet uns der Krieg, diß sind die schönen Gaben,
> Die wir, O, Mars, von dir und deinen Leuten haben . . .

mit geringen Variationen wieder, während im zweiten Teile des Gedichtes die Segnungen des Friedens hervorgehoben werden.

Schließlich wird aber Mars besiegt, er erfährt zu seinem größten Leide, daß der Friede wirklich ins Land gezogen ist, und so muß er *bitterböß vom Frieden überwunden hin in sein altes Loch* reisen, während sich der Himmel *und was darinnen haust* von Herzen freut. Es folgt alsdann ein mit *Concordia* überschriebener Chor, in welchem der Dichter das Lob der Eintracht singt, die im Reiche der Bienen so schön in die Erscheinung tritt; ganz poetisch schildert er das Treiben im Stock der *Honigvögelein* und setzt uns durch seine genaue Kenntnis der verschiedenen Verrichtungen in nicht geringes Erstaunen:

> Nun dieses kleine Thier, das große Weisheit zieret,
> deß Cörperlein ein Geist, der himmlich ist, berühret,
> das bleibt auf Zeiten Zeit
> durch Witz und Einigkeit,
> weil es die Zwietracht scheut, der Eintracht Waffen führet.

Mit diesen Versen schließt der zweite Abschnitt des Werkes, welchem auf Seite 25—31 noch eine Reihe *Anmerkungen* folgen. Diese Erläuterungen enthalten zum Teil Aufschlüsse über schwerverständliche Stellen des Gedichtes, zum Teil führen sie Quellen, darunter vor allem die Bibel und lateinische Schriftsteller, an, aus denen der Poet einzelne Gedanken und poetische Ausdrücke geschöpft hat; für uns sind sie an dieser Stelle kaum von Bedeutung.

Der nächste Abschnitt unserer Schrift erstreckt sich von S. 32 bis S. 59 und trägt den Titel *Schwedisches Fried- und Freudenmahl,* worin die Vorgänge vom 25. Sept. 1649 geschildert werden, an welchem Tage bekanntlich der Abschluß des Interimsrecesses feierlichst begangen wurde:

> Tuiskons Teutsches Volck (wann es in seinen Wercken
> ein und das andre Thun im Wercke wollen stärcken,
> das standhafft bleiben soll) hat sich zu Hauf gesetzt,
> mit einem Freudentrunck enthertzet und ergetzt . . .

Der Dichter führt nun weiter aus, wie die Germanen beim Zechgelage oft Frieden gestiftet haben, und berichtet dann noch die bekannte Geschichte von Rudolf von Habsburg und dem Abte von St. Gallen, die sich gleichfalls beim Mahle wieder vertrugen. Von dieser Einleitung aus kommt Klaj auf die gegenwärtigen Ereignisse: Karl Gustav hat durch edle Kavaliere den großen Piccolomini und alle die anderen Friedensgesandten zu einem kostbaren Mahle laden lassen; alles ist auf das Beste zubereitet, und man bläst schon zur Tafel, als auch *die Fräulein Fried,* die man feierlichst eingeladen hatte, zu dem Feste erscheint; während sie sich vorher in traurigem *Elends-Stand* befunden hatte, tritt sie jetzt prächtig und reich geschmückt herzu und wird von allen Seiten aufs herzlichste willkommen geheißen. Zunächst bringen die *Cantzeln* der ankommenden Irene ihre Huldigung in einem geistlichen Liede dar, bei welchem jede Strophe mit diesen Worten schließt (S. 35 ff.):

Daß Büchsen nimmer schießen,
Kein Mann mehr kriegen will,
Daß Eisen von den Spießen
Und alles Streiten still.

Ein zweites Lied von drei recht kompliziert gebauten Strophen wird im Namen des edlen Richterstandes dem *Rahthaus* in den Mund gelegt und darin die Segnung des Friedens gepriesen, die man nun durch Gottes große Gnade genießen darf. Ein letzter strophischer Gesang wird endlich von der *Gemeine* dargebracht, der es noch wie ein Traum vorkommt, daß jetzt der Friede mit seinen langersehnten Wohltaten nach Deutschland gekommen sei.

Nach diesem feierlichen Empfang des Friedens kann nun das Fest selbst beginnen: während sich vor dem Rathause das Volk um den weinspritzenden Löwen drängt und sich auf alle Weisen belustigt, ist drinnen im *Kunstgebäu des größern Saales* die Tafel gerüstet, und die Musik beginnt mit einem Lobliede Gottes; Klaj sucht hier die Wirkung der Töne durch onomatopoetische Spielereien wiederzugeben, was ihm aber nur wenig gelingt. Ehe der Dichter jedoch zur Beschreibung des Mahles schreitet, benutzt er noch einmal die Gelegenheit, in einem Gleichnisse die Verdienste Karl Gustavs über Gebühr hervorzuheben. Wie einst Israel, so war jetzt Deutschland um seiner Sünden willen in eine grausame Verbannung geschickt worden, aber nun ist ihm in dem großen schwedischen Helden ein neuer Nehemias erstanden,

der alle Tränen getrocknet und Glück und Wohlstand zurückgebracht hat. Es folgt alsdann ein langes Verzeichnis aller Personen, die an den beiden Tafeln gesessen haben; ein beigegebener Kupferstich nach dem berühmten Gemälde Joachims von Sandrart macht uns das Ganze noch anschaulicher. Aber auch jetzt erfahren wir noch nichts über den Verlauf des eigentlichen Mahles, der Dichter ergeht sich vielmehr erst in einer eingehenden Schilderung des Tafelschmuckes, vor allem der beiden prachtvollen Schautrachten, die den Haupttisch zierten. Harsdörffer[1] sagt über diese Schautrachten: «Die Schaugerichte sind anzuschauen und zu keiner Speise an- und aufgerichtet, bestehend in allerhand wäxern, leinern, hölzernen und dergleichen Bildern, die dem Bancket einen Ruhm, und den Anwesenden kluges Nachsinnen verursachen sollen . . .». Die erste Schautracht bei unserem Mahle stellte einen Triumphbogen dar, der mit vielerlei allegorischen Gestalten ausgeschmückt war, und auf dessen Spitze die Göttin Concordia prangte; Klaj gibt nun keine eingehende Beschreibung dieses kleinen Kunstwerkes, sondern versucht sich seiner Aufgabe in etwas künstlerischerer Weise zu entledigen, indem er den hohen Wert der Eintracht und des Friedens poetisch verherrlicht. Ein rosenölspendender Springbrunnen, der zwischen den beiden Schautrachten auf der Tafel stand, veranlaßt den Dichter zu einem Lobliede auf die Rose, *der Blumen Krone*. Auch die zweite Schautracht, welche auf drei Bergen die drei Reiche Schweden, Österreich und Frankreich emblematisch verherrlichte, findet eingehende Würdigung in einem längeren Abschnitte, wo aber der Sinn oft unter der Menge der Vorstellungen leidet, die der Dichter uns mitteilen will.

Nachdem die Musik ein *Ehre sey Gott in der mächtigen Höhe* angestimmt hat, beginnt das Essen. Auch hier versucht Klaj eine Art der Darstellung, durch welche eine zu große Eintönigkeit vermieden werden soll: er zählt nicht die einzelnen Gänge auf, sondern berichtet uns, wie die *Lufft*, das *Wasser* und das *Erdreich* sich angestrengt haben, zu diesem Mahle Vögel, Fische und Wild aller Art zu senden. Den glückverheißenden Umstand, daß eine weiße Taube, die in einer Pastete eingeschlossen war, sich nach ihrer Befreiung emporschwang und auf dem Schaugerichte der Eintracht niederließ, läßt der Dichter natürlich nicht unerwähnt.

[1] «Trincir-Buch», S. 212 (Nürnberg 1657).

O Freudenvolle Nacht! Wer glaubts, wie sie sich alle
erfreuten über dem? Sie jauchzeten mit Schalle (S. 53.)

Wie nun so der Jubel den höchsten Gipfel erreicht hat, erscheint die *Frölichkeit* in Person bei dem Mahle und bringt nach dem vierten Speisengang ein herzliches Hoch auf den *güldenen Frieden* aus; während des allgemeinen Zutrunkes donnern die Geschütze, deren Ton der Dichter in seinen Versen wiederzugeben sucht:

Auf, lasset die Metallen
donnern und knallen,
prallen und schallen
Widerhall: hallen.

Nachdem dann im fünften Gange herrliche Früchte und die duftenden *Rauchberge* aufgetragen sind, ergreift *Frölichkeit* von neuem das Wort und bringt die Gesundheit des Adlers, d. h. des kaiserlichen Gesandten Piccolomini, und des Löwen, d. h. des schwedischen Generalissimus, aus, wozu die Kanonen wieder donnernd einfallen. Hierauf berichtet uns Klaj noch von dem letzten Gang, der in köstlichem Marzipan und Zuckerwerk bestand, und knüpft daran ein Gebet, in welchem er Gott anfleht, die Werke der edlen Helden zu fördern. Die Beschreibung des Mahles schließt dann mit einem höchst eigenartigen Bilde: dem Frieden wird ein herrliches Ruhebett zubereitet, zu dessen Herstellung sich der Adler seine Federn ausreißt, die der Löwe *schleißt;* auf diesem *schönen Federbett* ruht denn die *Himmelbraut, die Menschenfreuerin* aus, während *der Liljen Ruch,* wobei der Dichter auf das französische Wappen anspielt, das *Schlafgemach* durchzieht.

Heim, heim, heim, heim entweichet,
stört ja den Frieden nicht in seinem Ruhgezelt,
bis daß er selbst erwacht, bis daß es ihm gefällt.

An diesen Beschluß des Festes knüpft sich noch ein Chorgesang: *Hochteutsche Friedinnen besingen Ihr königl. Maj. in Schweden 25. Geburtstag;* in diesem Gedichte lobt unser Dichter die Tochter Gustav Adolfs wegen ihrer großen Gelehrsamkeit, die ihm besondere Achtung einzuflößen scheint, und bewundert ihr männliches Selbstbewußtsein, das sie *Allzeit gleich in beyden Glücken* sein läßt. — Auch diesem Abschnitte der «Irene» folgen auf Seite 60—70 *An-*

merkungen, in denen sich wieder viele lateinische Quellenangaben finden; vor allem aber bietet der Dichter hier zur Erläuterung seiner Poesie eine genauere Beschreibung der Schautrachten mit all den Inschriften und Emblemen, die Harsdörffer zusammengestellt hatte.

Das nächste Kapitel des Werkes führt den Titel *Lustfreudiges Feldpanquet;* es ist im «Schwedischen Fried- und Freudenmahl» naturgemäß noch nicht enthalten, da es einen Bericht des Festes gibt, welches Karl Gustav erst am 14. Juni 1650 gab, als man sich in den Friedensberatungen über den Frankenthaler Punkt geeinigt hatte. Klaj faßt sich bei der Schilderung dieses Mahles, zu welchem «im freyen Feld, von grünen Zweigen und Laubwerk eine sehr lustige Hütten»[1] erbaut worden war, bedeutend kürzer. Er scheint über den Verlauf dieses Festes nicht sehr genau unterrichtet gewesen zu sein, oder er wurde bei der Abfassung dieses Ergänzungsteiles zum «Schwedischen Fried- und Freudenmahle» von der Zeit zu stark gedrängt; für die letztere Annahme spricht auch der Umstand, daß er bei diesem Kapitel Teile seiner früheren Werke, vor allem Naturschilderungen aus den Oratorien, häufig eingeschoben hat, und daß er für die Beschreibung des aus Anlaß dieses Festes abgebrannten Feuerwerkes einfach Harsdörffers Muse in Anspruch nahm.

Gleich die zu Anfang stehende Darstellung des *unterdeß verflossenen Winters* deckt sich fast wörtlich mit dem Beginn des Einleitungsgedichtes zur «Lobrede der Teutschen Poeterey»: während der rauhen Winterszeit hatten die Friedensverhandlungen unter den bösen Stürmen gelitten, aber mit dem kommenden Frühling (des Jahres 1650) ging es wieder viel besser. Der Dichter findet hier erwünschte Gelegenheit, eine lyrische Beschreibung der Frühlingsankunft zu geben, die er ja schon oft besungen hatte; neue Gedanken finden sich hier gar nicht, Klaj hat eben zumeist Verse seiner früheren Dichtungen benutzt. Nach dieser weitschweifigen Einleitung kommt er dann endlich zu dem Feste selbst, von dem er uns aber nur eine ganz allgemeine Anschauung gibt. Er spricht von den lustigen *Lauberhütten,* in denen das Mahl stattfand, von der Freude und dem Frohsinn, der das ganze Fest durchzog, und deutet nur in zwei Worten das nächtliche Feuerwerk an. Dann folgen vier kurze Gedichte, in denen Venus den Frühling, Ceres den Sommer, Bacchus

[1] Siehe «Theatrum Europaeum», Bd. 6, S. 1048.

den Herbst und Palamedes den Winter vorstellen; in diesen wenig umfangreichen Darstellungen, welche durch die bei dem Mahle aufgetragenen Schautrachten angeregt wurden, gibt der Dichter kleine Bilder der Jahreszeiten, deren Vorzüge der Reihe nach hervorgehoben werden. Das Lied, das *Bacchus in Gestalt deß Herbstes* vorträgt, lautet folgendermaßen (S. 76):

Nun schencket frisch ein!
Ich bringe zur Tafel die bräunlichen Trauben,
die alle Betrübte der Trübsal berauben;
sie stärken den Magen,
und schwächen die Taschen,
sie füllen den Kragen
und leeren die Flaschen.
Nun schencket frisch ein
den Reinischen Wein!
Was solte dem Menschen das flüchtige Leben,
wann selben nicht Früchte von Reben gegeben?
Die Gaben behagen,
gepresset in Kälter,
sie wenden das Klagen
und machen nicht älter.
Nun schencket frisch ein
den Moseler-Wein.

Weiter weiß uns Klaj über das Fest nichts zu berichten, und den Rest des Werkes füllen noch eine Reihe Chorgesänge aus, die zum größten Teil aus dem «Schwedischen Fried- und Freudenmahl» herübergenommen sind. Zunächst finden wir einen Wechselgesang zwischen Irene und dem *Chor der Gespielinnen;* diese Partie nimmt zwar nicht weniger als drei Seiten ein, bringt aber keinerlei neue Motive, sondern variiert nur immer wieder das Thema vom Segen des Friedens und der ungeheuren Freude, die darüber in allen Landen herrscht; vielleicht hat der Dichter diese Verse nur dem Titel des Werkes zuliebe angeführt. Endlich folgen noch die Chöre der *Falckner und Jäger*, der *Bergleute*, der *Bosknechte oder Fischer* und der *Hall- oder Saltzbuben,* die der Reihe nach dem *Adler*, d. h. dem schwedischen Königshause, dem *Löwen,* d. h. dem österreichischen Herrscher, dem *Liljen-Printz,* d. h. dem Könige von Frankreich, und *der Fürsten Zier in Glut- und Feuer-Tüfften,* d. h. den Regierenden zu Halle und Lüneburg, gewidmet sind. Diese vier Gesänge, welche als Kundgebungen der

vier Elemente erscheinen, enthalten teilweise ganz fachmännische Schilderungen der in ihnen auftretenden Gewerbe, doch verlieren sie damit auch unbedingt an poetischem Wert und können nicht mit den Naturdarstellungen Klajs verglichen werden. Mit diesen ziemlich unorganischen Anhängseln schließt das Werk unseres Dichters. Auf S. 83—86 folgt nur noch eine Beschreibung des *Feuerwercks*, die von G. Ph. Harsdörffer stammt, und auf S. 86—87 eine Reihe *Anmerkungen*, die aber bei diesem letzten, flüchtig entworfenen Abschnitte der «Irene» auch recht kurz ausgefallen sind. Ein geistlicher Chor, genannt *Geistlicher Orpheus* und nach der Melodie *Allein Gott in der Höh sey Ehr* zu singen, beschließt das Ganze:

Daselbst muß gutes Leben seyn
vom Segen voll, vom Heile,
das allzeit währt und geht nicht ein,
solch Leben wird zu Theile
dem, der nicht feindlich Feindschafft hegt,
nur friedlich Fried im Hertzen trägt,
und, was verbrochen, schencket.

Bei der Inhaltsangabe des

«Geburtstags deß Friedens»

können wir uns billig kürzer fassen, da sich hier viele Partien finden, die sich in den Hauptzügen mit Teilen der «Irene» decken. Das Werk wird durch eine poetische *Zuschrifft* eingeleitet, welche an den Kaiser und die deutschen Fürsten und Stände gerichtet ist: Dreißig Jahre lang hat Deutschland wie ein feuerspeiender Berg gewütet und sich selbst verzehrt; da endlich haben sich wackre Helden gefunden, die ihre liebe *Mutter Teutschland* aus den Flammen herausgetragen haben, und denen nun der Friede zum Danke eine *Denckseul* aufgerichtet hat; ein kurzes Gedicht, das die Gestalt einer Säule aufweist, singt den ewigen Ruhm der edlen Friedensstifter. Nach dieser Widmung setzt das Werk selbst ein, dessen erster Abschnitt den Sondertitel *Geburtstag des Friedens* trägt (S. 1—13).

Diß ist der Zeiten Lauf von Anbeginn der Zeiten,
es ist der Welt ihr Lauf, es ist der Lauf der Welt,
diß fällt, und jenes steigt, diß steigt, und jenes fällt,
das Ziel, das abgesteckt, kan kein Ding überschreiten . . .

In ähnlichen Versen geht des Dichters Reflexion weiter über den Wandel irdischer Herrlichkeit im allgemeinen. Dann kommt er

auf die deutschen Zustände zu sprechen und beschreibt in recht anschaulicher Weise, wie im *alten Teutschland* die Lebensführung zwar karg und hart, dafür aber auch rein und keusch gewesen sei; später aber seien Zeiten gekommen, wo ungesunde Verfeinerung und sittliche und physische Verweichlichung sich eingestellt hätten. Spiel, Putzsucht der Frauen, Schwäche der Männer und vor allem die schlechte Kindererziehung werden hier vom Dichter scharf gegeißelt. Nach diesem schlimmen Sündenfall sei dann der schreckliche Komet erschienen und habe einen verheerenden Krieg verheißen. Diese Anschauungsweise, daß der Dreißigjährige Krieg als eine Sühne für begangene Schuld anzusehen sei, findet sich übrigens auch sonst häufig bei den Dichtern jener Zeit und braucht uns darum auch bei Klaj nicht in Erstaunen zu setzen. Deutschland, das natürlich wieder als Mutter vorgestellt wird, klagt nun bitter über das große Elend, von dem es betroffen worden ist; es wird von den grausamen Landsknechten zerfleischt, seine Kinder irren verwaist umher, Felder und Gärten werden verwüstet, kurz alles liegt öde und brach durch Gottes harten Zorn. Durch seine Wunden geschwächt, legt sich nun das arme, gemarterte Weib am Ufer der Pegnitz zum Schlafe nieder, um sich ein wenig zu erholen. Da träumt es einen holden Traum: ein Adler, unter dem wir uns wieder die kaiserliche Majestät vorstellen müssen, bringt *ihr vom Wolckenbogen* herab einen Lorbeerkranz getragen; ein Jüngling, der den französischen Staat verkörpern soll, läßt sie an einem *Liljenpüschel* riechen; und endlich ein Löwe, d. h. der schwedische Friedensgesandte Karl Gustav, leckt ihr die Hand *mit frommer Freundlichkeit*. Wir erkennen in dieser Einleitung leicht eine auffallende Übereinstimmung mit dem Anfange der «Irene», wo Deutschland in einem Gesichte drei Engel erscheinen. Aber wie nun die Träumende froh und hoffnungsfreudig erwacht, findet sie noch das alte Elend vor. Da hört sie plötzlich ein *Gethöne,* und als sie diesem nachgeht, trifft sie ganz unvermutet Irene an, welche prächtig geschmückt ist und von den vier Jahreszeiten singend umhüpft wird. Es folgen nun die Lieder, welche von diesen Begleiterinnen des Friedens gesungen wurden, vier ganz gute lyrische Gedichte, in denen Frühling, Sommer, Herbst und Winter in recht poetischen Worten sich selbst trefflich charakterisieren und um die Wette ihre Vorzüge preisen. Als Mutter Deutschland dieses liebliche Bild erblickt, legt sie herrliche Festkleider an und ist nun bereit, den Kampf

der Jahreszeiten zu schlichten; sie erkennt wohl der Reihe nach alle ihre Verdienste willig an, aber immer wieder kommt sie darauf zurück, daß der Friede doch das beste sei:

> Fried ist schöner als der Wagen,
> der den Lentzen (resp. Sommer, Fruchtherbst, Winter) bringt getragen.

Schließlich verleiht sie aber doch dem Sommer den Siegespreis, da er den vielerwünschten Friedensschluß (26. Juni 1650) in die Welt gebracht habe. Ein Chorgesang der *Flora* schließt diesen ersten Teil des Werkes: viele wunderbare Blumen bringt uns der liebliche Sommer, aber die beste von allen ist doch die herrliche *Friedensblume,* der die anderen in jeder Hinsicht weit nachstehen müssen; unverwüstlich und wohlbewahrt vom Adler und vom Löwen steht sie nun in voller Blüte da. Auf dieses Schlußgedicht folgen zwei Seiten Anmerkungen, in denen der Dichter kurze Quellenangaben und einige notwendige Erläuterungen bietet.

Der zweite Abschnitt unserer Schrift umfaßt die Seiten 15—30 und trägt den Titel *Lustfreudiges Friedenfest:*

> Ein andrer mag im Blut die rote Feder netzen
> und diesen langen Krieg, der nichts erkriegt, aufsetzen,
> ein unbeliebtes Werk, ein nicht beliebter Fleiß,
> an dem der Dichter selbst verschwitzet Fleiß und Schweiß . . . .

Unser Poet aber sucht sich ein anderes Feld für seine Tätigkeit aus, wo er mehr Ruhm zu erwerben hofft:

> Komm Fried, ich singe dich! Dich und die dich geboren,
> hab ich mir zum Gedicht, zur Friedenszeit erkoren
> und deinen schönen Tag; die Seel, das Hertz der Welt . . .

Wie wenn der grimme Winter vergangen ist und der heitere Frühling mit freundlichem Schmuck ins Land zieht, so ist nun der rauhe Krieg überwunden, und göttlicher Friede hält seinen Einzug in Deutschland und zunächst vor allem in Nürnberg:

> Der Rath und Bürgerschafft schickt sich in Eil aufs Beste,
> zu Haus und auf der Gaff zum Freud- und Friedenfeste.

Als die Mittagszeit des denkwürdigen Tages (26. Juni 1650) herangekommen ist, fahren die Gesandten hinauf zur alten *Nerons-*

burg, die der Dichter einer weitläufigen Erwähnung würdigt. Während nun die werten Helden an diesem altehrwürdigen, historisch bedeutsamen Orte die *Friedensunterschreibung* vollziehen wollen, kommt der *dreygedritte Chor* der Musen *für deß Zimmers Thür* und trägt mit lieblicher Saitenspielbegleitung ein anmutiges Lied vor, das der Dichter als *Parodia Opitiana* bezeichnet; dieser Gesang ist nämlich der bekannten Ode des «Gekrönten» nachgebildet, welche mit diesen Versen beginnt:

> Ich empfinde fast ein Grauen.
> Das ich Plato, für und für,
> Bin gesessen über dir;
> Es ist Zeit hinaus zu schauen.

Klaj macht daraus:

> Wir empfinden nun ein Grauen,
> daß, O Teutschland, für und für
> Krieg gewütet inner dir,
> jetzt ist Zeit nach Fried zu schauen. . .

Die Musen zeigen dann weiter in ihrem Liede, wie notwendig der Friede für eine gedeihliche Entwicklung der Künste sei, und auf eine letzte Aufforderung hin wird denn der feierliche Akt der Unterzeichnung wirklich vollzogen. Auf den nun folgenden Seiten gibt der Dichter eine ausführliche Aufzählung aller derer, die den Friedensschluß mit unterschrieben haben. So kommt der Friede *herab von Nerons vesten Bogen durch milden Himmelsschluß in Teutschland eingezogen,* und Apollo selbst schwingt sich zu einem Gesange auf, in welchem er die klugen Friedensstifter preist und ihnen große Berühmtheit, ja Unsterblichkeit verheißt. Nach diesem Liede ergreift der Dichter selbst wieder das Wort: wie einst Noah ein ganzes Jahr im *Tennenschiff* gesessen, ehe er errettet wurde, so hat *Teutschland* dreißig Jahre lang im tiefsten Elend zugebracht, bis sich jetzt endlich das Schiff auf dem *Nürnberg-Ararat* niedergelassen hat. *Der abgelebte Krieg* wird nun feierlich bestattet und *die Sternen halten selbst dem Mars ein Leichgepränge;* das Engelvolk aber singt im Himmel ein Friedenslied, auf Erden werden alle Glocken geläutet, und die Menschen strömen dankbaren Herzens in die Kirche. Überall wird in Nürnberg die frohe Botschaft feierlich ausgerufen, Gefangene werden freigelassen und unzählige Salven gelöst; der schöne Tag

will gar kein Ende nehmen und alles atmet eitel Fröhlichkeit und Friedensstimmung. Mit einer versteckten Anspielung auf den *Adler* und den *Löwen* endet auch dieser Abschnitt, nachdem noch ein Chor gefolgt ist: *Poet spielet mit einem dieser Orte angelegenen Wiederhall;* der Inhalt ist kurz der, daß der Dichter in dieser *warmen Sommerzeit* in den Wald hinauszieht und dort vom Echo mit der frohen Friedensnachricht bekannt gemacht wird. Die auf S. 30—34 sich anschließenden Anmerkungen bringen hauptsächlich datenmäßige Aufzeichnungen über die Ereignisse am Tage des Friedensschlusses, um die poetische Darstellung verständlich zu machen.

Der nächste Abschnitt enthält im großen und ganzen eine Beschreibung des von Piccolomini am 14. Juli gegebenen Friedensmahles und ist *Tempel des Friedens* überschrieben. Zunächst finden wir eine ausführliche Schilderung des grünen Laubzeltes, auf welches sich auch die Bezeichnung *Tempel des Friedens* bezieht; der wunderbare Blumenschmuck und die prächtigen Bilder, Fahnen und Sprüche, die auf Birkens Anweisungen hin überall an dem Zelte angebracht waren, bieten unserem Dichter reichlich Stoff zu seiner Darstellung, in welcher natürlich der Adler, der Löwe und die Lilie auch wieder ihr gebührendes Lob empfangen. Durch schöngeschmückte Straßen, vom Jubel der Bürger begrüßt, fahren die Fürsten zu der *Lauberhütte* hinaus, die am Gestade der Pegnitz gelegen ist, und hier werden sie von den Flußgottheiten willkommen geheißen; Vater Pegnitz *lauscht in der nassen Fahrt,* schwimmt zu dem Friedenstempel hin und singt eine *Pindarische Ode* auf Karl Gustav, dessen Bemühungen um das Zustandekommen des Friedens in stolzen Versen gepriesen werden:

So, du Sonn, du Mond der Zeit,
deine Himmelhohe Sinnen,
an den Stern-beflammten Zinnen
blincken bis in Ewigkeit.

Auch die Flußnajaden und der *geile Pan* nehmen an der allgemeinen Freude teil, und Nymphe Doris schwimmt ebenfalls zum Ufer und feiert in einer Ode die Tapferkeit und den Kriegsruhm des Fürsten Piccolomini, dessen kühne Taten den Frieden heldenhaft herbeigeführt haben; zum Schluß preist sich der Dichter selbst [illegible]cklich, daß er einen so edlen Mann durch seine Muse unsterblic[illegible] chen darf:

Der Held ein Held verbleibt,
den der Poeten Schrifften
ein ehrnes Denckmal stifften,
der Ewigkeit verleibt.

Auf diese feierliche Begrüßung folgt das köstliche Friedensmahl:

So komm nun, Klio, komm und laß uns scharf beachten,
der Tafeln Himmelbrod, der Götterspeisen Trachten,
die süßer noch als süß.

Aber der Dichter hält sich nicht lange bei der Beschreibung der Speisen, Schautrachten und anderen Herrlichkeiten auf, welche auf den Tischen prangen, sondern bringt hier wieder nur allgemeinere Andeutungen und eine Reihe allegorischer Vergleiche. Auf ein treffliches Mahl folgt naturgemäß ein guter Trunk, und bei den dabei ausgebrachten Gesundheiten bietet sich Klaj abermals Gelegenheit zu mancherlei Lobsprüchen auf die vornehmen Gäste und den edlen Wirt. Schließlich findet auch das von Birken zu diesem Tage verfaßte und durch Nürnberger Patriziersöhne aufgeführte *Schauspiel* eine angemessene Erwähnung. Den Schluß dieses Teiles bildet wieder ein Chor, der von Pan, Ceres, Sylvano, Bacchus und den Baumgöttern gesungen wird, und in welchem die Einflüsse der schönen Friedensschließung auf das Leben im Hirtenstande, in Feld, Busch, Weinberg und Wald geschildert werden; die Verse

Friede güldne Zeit verneut,
güldne Zeit verneuet Freud,

kehren dabei als Kehrreim immer wieder. Auf S. 51—56 finden wir dann wieder Anmerkungen, in denen wir über Einzelheiten bei der Ausstattung der Festtafel unterrichtet werden.

Der vierte und letzte Abschnitt des Werkes, der sich von S. 56 bis S. 69 erstreckt, zerfällt in verschiedene Unterabteilungen, von denen die erste *Castell des Unfriedens* betitelt ist:

Gegenüber dem laubichten Friedensgezelt war aus allerhand leichtem Baumaterial eine Festung errichtet worden, die aber mit ihren schönen Malereien einem wirklichen, starken Kastell glich; sie war auch wie eine richtige Burg ausgestattet und mit unzähligen

Feuerwerkskörpern, tausenden von Lichtern und vielen Kanonen ausgeschmückt; es ist *der Zwitracht Schloß*, und auf der höchsten Spitze des eigenartigen Bauwerkes thront Discordia selbst in einer häßlichen Darstellung. Als nun das Schauspiel nach dem Mahle zu Ende gespielt und völlige Dunkelheit hereingebrochen ist, zündet Karl Gustav als vornehmster der kaiserlichen Gäste das kostbare Feuerwerk an, das sich ganz von selbst weiter fortpflanzt und nach und nach das Schloß der Zwietracht in den Flammen verzehrt werden läßt; das auf einer Säule prangende Bild Irenens dagegen bleibt von der Gewalt des Feuers völlig verschont. Jene Zeit muß es in der Feuerwerkskunst schon außerordentlich weit gebracht haben, wenn wir den Berichten der Chroniken über dieses Freudenfest glauben dürfen, und Klajs onomatopoetische Darstellung tut das ihre dazu, um uns einen lebhaften Begriff von dem Blitzen, Donnern, Schießen und Krachen zu geben, das sogar die Flußnymphen aus ihrem Schlafe aufstört:

> Der Hain, der grüne Pusch, die Püschebürgerinnen,
> der Fluß der Pegnitzfluß, die müden Pegnesinnen
> erwachen aus der Ruh.

Aber die Flußgottheiten grollen darob nicht, und *Nymfe Noris* schwingt sich sogar zu einem Gesang *an die Stadt Nürnberg* auf; alle anderen Städte müssen mit ihren Vorzügen und Sehenswürdigkeiten weit zurückstehen, sie alle werden an Berühmtheit von der lieblichen *Friedeburg* übertroffen, auf die nun ganz Europa bewundernd und erfreut hinblickt.

Damit hat das große Fest sein Ende erreicht. Aber wie in der «Irene», so reiht der Dichter auch hier einige Episoden an, die nicht eigentlich zu dem Hauptstoff gehören. Zunächst folgt noch ein Abschnitt über die *Außtheilung des Friedenschilling*, von der uns G. A. Will in seinen «Nürnbergischen Münzbelustigungen» [1] ausführlich berichtet. Als man in Nürnberg von der großen Freigebigkeit Piccolominis erfuhr, sprengte ein *lustiger Kopf* die Nachricht aus, der Fürst teile für alle Knaben Friedensschillinge bei seiner Wohnung aus; auf dieses Gerücht hin rückten viele Jungen auf Steckenpferden vor das Quartier Amalfis und machten mit ihren Rößlein auf dem Weinmarkt *großen Lärm;* der Fürst freute sich über den Scherz und

[1] I. Teil, 6. Stück vom 10. Nov. 1764 (Altdorf 1764).

lud die kleinen Reiter zum nächsten Sonntag abermals vor sein Haus ein, wo denn auch eine eigens zu diesem Zwecke geprägte Denkmünze an über tausend Kinder verteilt wurde. Diesen Vorgang schildert unser Dichter hier poetisch und bringt auch eine Doppelabbildung des Friedensschillings, auf welchem ein kleiner Steckenpferdreiter eingeprägt ist.

Ein weiterer Abschnitt unseres Werkes bietet eine Beschreibung des großen Armbrustschießens, das vom 29. Juli bis zum 28. August des Friedensjahres 1650 auf der Hallerwiese bei Nürnberg abgehalten wurde:

> und weil der liebe Fried hat alles Gutes bracht,
> so hat er dieses Gut auch wieder gut gemacht.
> Daher man diese Lust gleich unsern lieben Alten
> in diesem Frieden-Jahr von neuem hat gehalten.

Klaj gibt eine poetische Schilderung der schönen Hallerwiese und drückt dann seine Freude darüber aus, daß die erfreuliche und nützliche Übung des Armbrustschießens wieder gedeihliche Pflege findet; die große Ehrerbietung, die der Dichter gegenüber den *Herren Armbrustschützen* zeigt, läßt uns erkennen, daß diese Kunst damals noch in recht hohem Ansehen stand.

Ein letzter Abschnitt handelt endlich noch von der *Verneuerung des künstlich gehauenen Metzger-Ochsens*, die aus Anlaß des Friedensschlusses stattgefunden haben muß; es handelt sich hier um ein Bild, das *auf der steinern Brücken des steinern Thores* stand; Klaj beschreibt dies überaus natürlich wirkende Kunstwerk und knüpft daran eine Reihe wenig poetischer Gedanken über den Wert und Nutzen des lieben Viehes.

Nachdem auf S. 69—74 noch Anmerkungen der Art gefolgt sind, wie sie uns schon häufiger begegneten, schließt das ganze Werk mit einem letzten Chor, der ebenso wie das letzte Lied der «Irene» als *Geistlicher Orpheus* bezeichnet wird. Das Gedicht besteht aus fünfzehn vierzeiligen Strophen, von denen jede mit einem *Lob Gott* oder *Lobt Gott* beginnt; was man sich nur denken kann, Himmel, Engel, Sonne, Mond und Sterne, das Meer, Fische und Vögel, Schnee und Eiszapfen, Fürsten und Völker, alles wird zum Preise der allmächtigen göttlichen Majestät aufgefordert; die letzte Strophe sei hier als Beispiel angeführt:

Lob Gott, deß Horn ist hoch erhöht,
an Pracht vor Erd und Himmel geht;
Lob ihn, du Volck, das heilig heist,
das ihm getreue Dienste leist.
Alleluja.

Betrachten wir nun die hier beschriebenen Dichtungen Klajs noch einmal im allgemeinen, so drängt sich uns zunächst die Frage auf, welches denn die Quellen unseres Poeten gewesen sind. Birken sagt in seiner «Friederfreuten Teutonie» bei der Schilderung des schwedischen Festmahles auf S. 63: «Der Schäfer Floridan, als er diese schöne Versammlung so hochlöblicher Helden, und treuer Friedensrähte mit ansahe . . .», und bei Klaj lesen wir auf S. 45 des «Geburtstag deß Friedens»: *So komm nun, Klio, komm und laß uns scharf beachten, der Tafeln Himmelbrod . . . ;* wir dürfen aus diesen Stellen schließen, daß die Pegnitzschäfer persönlich als Zuschauer bei den Feierlichkeiten zugegen waren; sie nahmen dabei wohl eine ähnliche Stellung ein wie heute die Zeitungsberichterstatter. Wenn uns Klaj in seinen Anmerkungen durch die Genauigkeit in Erstaunen setzt, mit der er alle Einzelheiten der Feste berichtet und z. B. die Beschaffenheit der Schautrachten mit ihren zahlreichen Inschriften bis auf die geringfügigsten Punkte kennt, so dürfen wir nicht vergessen, daß alle diese Anstalten erst von seinen Ordensgenossen und vielleicht auch von ihm selbst mit entworfen wurden; wir sahen ja schon oben, daß Harsdörffer mit Vorbereitungen für das schwedische Fried- und Freudenmahl und Birken mit der Ausschmückung der Laubhütte beim Friedensmahle Piccolominis betraut war.

Schwieriger läßt sich die Frage nach der Form und Gattung der Klajschen Friedensdichtungen beantworten. Von vornherein haben wir in diesen Werken wohl nur Beschreibungen der Zeitvorgänge zu sehen. Aber zu einer fortlaufenden, wirklich epischen Schilderung kommt der Dichter auch in den Abschnitten kaum, wo er sich des langatmigen Alexandriners bedient; überall herrschen bei ihm die subjektiven poetischen Elemente vor. Er beschreibt die Schautrachten und Bilder nicht unmittelbar, sondern stellt seine eigenen Reflexionen darüber an, indem er die dargebotenen Figuren benutzt; er schildert nur selten das Elend der Kriegswirren, ohne in nachdenklicher Weise Vergleiche zu ziehen. Und wo sich

nur eine Gelegenheit bietet, läßt er rein lyrische Partien einfließen, die oft an Umfang die erzählenden Abschnitte weit übertreffen; fortwährend stoßen wir auf lyrische Naturschilderungen, auf poetische Beschreibungen der Jahreszeiten, auf begeisterte Lobhymnen auf den Frieden und die Friedensstifter und nicht selten sogar auf Lieder ganz geistlichen Inhaltes. Es ist gewiß, daß diese lyrischen Ergüsse mit das Beste an diesen Werken sind und daß sie vor allem die Lektüre dieser Schriften erträglich machen, aber der Einheitlichkeit der Dichtungen schaden sie doch recht erheblich; der Leser weiß schließlich gar nicht mehr, was für eine Gattung der Poesie er eigentlich vor sich hat. Ja, wenn man das regelmäßige Vorkommen der Chöre, die Einteilung in gewiße Abschnitte und das Aufführen der redenden Personen und Gestalten in Betracht zieht, so kommt man unwilkürlich dazu, diese Werke mit Klajs dramatischen Dichtungen zu vergleichen. Jedenfalls sind auch diese Friedensschriften unseres Dichters durchaus typisch für seine gesamte Auffassung der poetischen Gattungen und für seine eigne dichterische Veranlagung.

Bei den Zeitgenossen waren Werke dieser Art damals sicherlich recht beliebt und Klajs Dichtungen scheinen neben denen Birkens noch lange Zeit viel gelesen worden zu sein. Sogar von späteren Geschichtschreibern wurden die Schriften der Pegnitzschäfer für die Darstellung der Nürnberger Vorgänge benutzt. So finden sich im «Theatrum Europaeum» lange Stellen, die wörtlich aus Birkens «Friederfreuten Teutonie» übernommen sind, und auch Klajs Werke über den Friedensschluß finden später noch Erwähnung und werden sogar zum Teil wieder abgedruckt, so z. B. bei Meiern in den «Acta pacis executionis», S. 445—447 des 2. Bandes.

Vom kulturhistorischen Standpunkte aus sind diese Dichtungen jedenfalls ganz wertvoll, und wenn sie uns auch heute zumeist recht langweilig und platt anmuten, so dürfen wir doch nie vergessen, in welcher Zeit sie verfaßt sind und welchen Anteil man damals an diesen Dingen nahm, nachdem dreißig Jahre lang die Kriegsfurie gewütet hatte. Auch ein echt patriotischer Zug entschädigt uns nicht selten für eine lange Reihe öder Beschreibungen.

Kapitel 6.

Einzelne kleinere Schriften Klajs.

Es bleibt noch eine Reihe weniger umfangreicher Werke des Dichters zu besprechen, die sich unter den vorhergehenden Abschnitten nicht wohl vereinigen ließen; sie tragen durchweg geistlichen Charakter.

Zunächst kommen hier zwei Hymnen auf die Geburt Christi in Betracht, deren Titel folgendermaßen lauten:

a) Augusti Buchneri *Joas* Der heiligen Geburt Christi zu Ehren gesungen. Auß dem Lateinischen ins Deutsche versetzt Von Johanne Clajo. 1642. Wittenbergk, bey Johann Haken. 4 Bl. 4°.[1]

b) Johannis Clai *Weihnachts-Liedt* Der Heiligen Geburt Christi zu ehren gesungen. Im Jahr 1644. 12 Bl. 4°.[2]

Der «Joas» ist noch während Klajs Studienaufenthalt in Wittenberg entstanden und trägt diese Widmung an Buchner: *Amplissimo atque Excellentissimo Viro Augusto Buchnero Proffessori cellebratissimo, supra genium seculi evecto; Germano Phoebo Promotori ac Patrono summo D. D. Johannes Clajus S. S. Theol. Stud.* Dagegen fällt das «Weihnachtslied» schon in die Nürnberger Zeit und enthält die folgende Auszeichnung Klajs durch den bekannten Pastor M. Dilherr:

Praestantissimo Dn. Clajo. S. S. Th. Stud. indefesso, S. P. Joh. Mich. Dilherrus;

Praeclari vatis nunquam delebile nomen
Claii transivit sidera ad usque poli:
Tu fac, Claie, hujus revoces ut nomina Claii,
Et, per Te, hac vivat Claius, in Urbe novus.

[1] Zu finden auf der Königlichen Bibliothek in Berlin (nicht in Göttingen, wie Goedeke angibt).

[2] Zu finden in Berlin (Königliche Bibliothek) und in Göttingen (Universitäts-Bibliothek).

Wir haben hier wahrscheinlich die frühesten gedruckten Schriften unseres Dichters vor uns, sicher ist jedenfalls der «Joas» das älteste von ihm überlieferte poetische Denkmal. Auch der Umstand, daß der «Joas» eine bloße Übersetzungsarbeit ist, mag ihn als Jugendwerk charakterisieren. Es gelang mir, die Quelle zum «Joas» in den lateinischen Schriften[1] August Buchners aufzufinden: In der ersten Ausgabe ausgewählter lateinischer Schriften des Wittenberger Professors finden sich nämlich auf S. 1—90 dreißig «Hymni Sacri Natalitii» aus den Jahren 1622—60. Das von Klaj benutzte Gedicht ist das fünfte der Sammlung und stammt aus dem Jahre 1628. Klaj hat aus 135 lateinischen Versen seiner Vorlage 176 deutsche Alexandriner gemacht; die Verse 136—143, welche einen Lobgesang der Musen enthalten, hat er nicht mit übertragen. Die Übersetzung ist dem Sinne nach durchweg sehr getreu; die Wahl der Worte und die sichtliche Leichtigkeit in der Handhabung der poetischen Form zeigen schon eine gewisse Befähigung Klajs. Buchners Hymnus beginnt folgendermaßen:

Frigida nox terris humentem induxerat umbram:
Jamque urbes, atque almus ager, tum frondea silva,
Quin ipsum torpebat amicum murmur aqvarum.
At non Bethlæis sub montibus acer Joas,
Atque Efrem formosus, atque Ammathæus Elissar.
Servabant pecudes, pecudes sub motibus illis
Servabant fusi intomnes per gramina cana,
Et matutinos optabant sideris ortus.

In Klajs «Joas» lautet der entsprechende Abschnitt:

Die kalte Winternacht, Die hatte nun umb hült,
Den müden Erden-Kreiß; das Stadt Volck war gestilt,
Das Dorff lag in der Ruh, Der Pusch der war zu bette
Die Fische und jhr Meer die schlieffen in der Wette.
Hirt Joas aber nicht der munter Schäffer Knecht
Elissar, Ephraim von Jsai Geschlecht,
Die liegen ohne Schlaff auff der bereifften Heyde,
Das fromme wollen Vieh ghet an der frischen Weide.
Wo Bethlehem sich zeigt; Ihr hoffen ist gericht
Auff Fraw Matuten Glantz und Rosen Angesicht.

---

[1] Augusti Buchneri Poemata Selectiora, nunc primum edita (Lipsiae et Francofurti 1694).

In dieser Weise schreitet die ganze Übersetzung fort. Den Inhalt bildet nur die bekannte Weihnachtsgeschichte, wie sie sich in den Evangelien darbot: der Engel verkündet die frohe Botschaft von der Geburt des Heilandes und fordert die Hirten auf, den Neugebornen zu suchen; sie machen sich auf und finden den Knaben im Stalle, von einem glänzenden Engelheer umgeben; da stimmt Hirt Joas *der Schäffer Printz der Wälder Zir und Kron* ein Preislied auf das *süße Kind* an und drückt vor allem seine Freude darüber aus, daß nun alle Welt in goldenem Frieden und ersprießlicher Tätigkeit leben könne:

Vers 79—81:

> List, hinderlist, betrug ist über Meer gezogen,
> Mord, Raub und Dieberey ist aus der Welt geflogen,
> Der Rost frist Spieß und Schwerd, der Krieg ist abgethan.

Vers 95—96:

> Nun weidet euer Vieh, ihr Schäfferpursche, Weidet
> Das Vieh, das liebe Vieh, die Trifft ist unbeneidet.

Nach diesem Lobgesange des Joas tritt der Dichter selbst hervor; ihm kommt die Friedensbotschaft seltsam und wenig glaubhaft vor, als er sie zum ersten Male vernimmt, er vermag nicht recht an ein Ende der schlimmen Kriegszeiten zu denken. Aber dann stimmt er ebenfalls in das Lob Christi ein und führt in zahlreichen Antithesen aus, wie die ganze große Welt dem kleinen Kindlein untertan und ergeben ist; zum Schluß wird darauf hingewiesen, wie in Zukunft in allen Landen die heilige Geburt festlich begangen werden soll: Vers 167—172:

> So lange als sich wird das Lufftgefieder schwingen,
> In unbegründter Bahn, und seinem Schöpffer singen,
> Das gelblich reiffe Korn in Reichen ähren stehn,
> Das kalte Schuppenheer die grimme See durch ghen,
> Das Wild der Püsche zucht, in grünen Wäldern bleiben,
> So lange wird man dich, dein Lob und Ruhm beschreiben.

Dieses Gedicht ist recht charakteristisch und vorbedeutend für Klajs ganze spätere Dichtung; fast alle Motive, die wir später bei ihm vorfinden, sind hier schon einmal angedeutet: das Lob der Gottheit, Christi Geburt, sein Leiden und Sterben, das Elend des Krieges, der Segen des Friedens, ein Spaziergang des Dichters, die

Freude an der Schilderung von Sonnenpracht und Sternenglanz, Blumenpracht und Felderfrucht, Bewegung des Meeres und der Winde, Anteilnahme der Geschöpfe in der Natur, ein Traum, Prophezeiungen; ja auch der süßliche und zu malerischen Ausführungen neigende Stil, der aber andererseits auch nicht selten recht anschaulich wirkt, macht sich hier schon geltend. Genaue Kenntnis der Opitzischen Werke macht sich in der Wahl einzelner Ausdrücke deutlich bemerkbar.

Denselben Stoff wie der «Joas» behandelt das *Weihnachtslied* vom Jahre 1644[1], in welchem der Dichter schon eine größere Selbständigkeit zeigt. Er beginnt mit einem wehmütigen Rückblick auf seine sächsische Heimat, aus der ihn die wütenden Kriegsfurien verjagt haben. Aber die Schilderung dieses Elendes behagt ihm nicht, und darum will er nun ein freundlicheres Bild vor dem Leser entrollen. Nach langen Kriegsjahren hat Augustus den *Pantzer abgeleget* und eine große Volkszählung ausgeschrieben, zu der sich die Leute aus allen Ländern aufmachen. Nachdem der Dichter diese allgemeine Wanderung beschrieben hat, beginnt er den Hauptteil des Hymnus mit den Versen:

> Es machet auch sich auff der krum-gebogne Greiß
> Mit seiner Himmels-Braut; sie geben nach geheiß
> Auff Bethlems Mauren zu; die Schatzung zu erlegen,
> Wie schlecht es auch hergieng.

Mit rührender Teilnahme begleitet der Dichter die beiden frommen Gatten auf ihrer Reise durch Galiläa und Samarien; bei Sonnenuntergang kommen sie vor Bethlehem an und

> sehen auf dem Bühl die schlechten Dächer stehn,
> Bald hebt der alte Herr von Herzen an zu weinen,
> Indem er sich besint, wie vor die lieben seinen
> Hier jhre Burg gehabt.

Weiter hören wir dann, wie die Fremdlinge vergeblich nach einem Unterschlupf suchen und schließlich in einer *grufft* Platz finden.

> Hier schlägt der alte Herr sein kaltes Lager auff,
> Er macht ein Feuer an, wirfft dürre Reiser drauff
> und abgestreifftes Laub.

Als dann die Nacht hereingebrochen ist, findet das große Ereignis statt, das unseren Dichter bis zur Raserei begeistert; er sucht sich

die geheimnisvolle Geburt klar zu machen und dem Leser zu zeigen, wie er sich die unbefleckte Empfängnis der Himmelsmagd vorzustellen hat. Wie im «Joas» folgt die Beschreibung eines herrlichen Weltfrühlings und Weltfriedens, der mit Christi Geburt angebrochen ist. Dann nahen sich auch die Hirten dem ärmlichen Lager und bringen ihre bäuerischen Geschenke dar. Endlich malt uns der Dichter mit liebevollster Sorgfalt das liebliche Verhältnis der glücklichen Mutter und des lächelnd spielenden Jesulein aus, um mit einem Wiegenlied der *Frau Doris* sein Werk schließen zu lassen.

In der Art der Darstellung desselben Gegenstandes erkennen wir hier unschwer einen Fortschritt gegenüber dem «Joas»; denn einmal finden wir hier doch schon manches Eigne in der Auffassung der Vorgänge, und dann hat Klaj hier eine größere Anschaulichkeit in der Ausführung erreicht. Die Freuden der heiligen Mutter über den neugebornen Knaben, das Erstaunen des erwachenden *alten Herrn* und viele ähnliche Züge sind unserem Dichter recht gut gelungen. Durchaus selbständig ist Klaj übrigens auch hier nicht; zunächst hat er zu seinem «Weihnachtslied» einen großen Teil des «Joas» an einigen Stellen wörtlich entlehnt; ferner aber hat er sich verschiedentlich an ähnliche Darstellungen berühmter Vorbilder angeschlossen. Sowohl aus des Opitz' «Lobgesang, Über den freundlichen Geburtstag unsers Herren und Heylandes Jesu Christi» (1624) als auch aus Flemings «Klagegedichte über das unschuldigste Leiden und Tod unsers Erlösers Jesu Christi» (1632) sind viele Bilder und Phrasen entlehnt. Vielleicht benutzte Klaj hier auch schon die Ausgabe von Jakob Baldes Gedichten vom Jahre 1643, wo er im 2. und 3. Buche der «Lyrica» vieles fand, was ihm bei der Darstellung Marias und des Jesuskindes als Vorbild dienen konnte; z. B.:

Lib. II, Ode XVIII: «Ad Virginem Matrem, Puerum Jesum in Sinu tenentem»,

ferner:

Lib. II, Ode XXXVIII: «Panegyricon De laudibus Virginae Matris, sine macula conceptae»,

wo uns die Schar der Nymphen wie in Klajs Gedicht begegnet und Maria wie bei unserem Dichter «una Columba» genannt wird, und endlich:

Lib. III, Ode XXIX: «Ad Infantem Jesum in Bethlem inspectu».

Drei Jahre nach der Abfassung dieses Weihnachtshymnus schrieb Klaj zu Ende des Jahres 1647 eine Reihe von Christliedern, die er unter dem Titel *«Weihnacht Gedichte»*[1] zu Neujahr 1648 (2 Bogen 16⁰) veröffentlichte und den *Kirchenpflegern und Schulherrn* Nürnbergs widmete, seinen *allerseits höchstgeehrten Schutzherrn und vielmögenden Beförderern.* Eine längere Zueignungsvorrede bietet gleichzeitig die Einleitung zu der kurzen Gedichtsammlung: *um die Zeit zu kürtzen, und der Melancholey sich in etwas zu entschlagen,* wandert der Dichter *durch die bletterkahlen Neronswälder,* indem er sich allerlei kummervolle Gedanken über den *sausenden und brausenden Kriegssturm* macht, aus dem er keinen Ausweg zu finden vermag. Das Echo tröstet ihn in seinem Schmerz und rät ihm, im Glauben *an ein Kindlein* die einzige und sicherste Hoffnung zu erblicken. Der Dichter kommt dieser Aufforderung unverzüglich nach: *Eilends satzte ich mich über, mein liebes neugebornes Jesulein zu besingen,* und so entstehen ihm die folgenden Lieder:

1) *«Des Dichters Liebe zu dem neugeborenen Jesulein»,* ein Gedicht von sieben Strophen, in welchem sich unverkennbarer Einfluß der alttestamentlichen Ausdrucksweise und vor allem des Hohen Liedes zeigt; so lautet z. B. die zweite Strophe:

> Mein Lieb das Land mit Milch und Hönig feucht,
> von weichen Gold die Rosenfinger blincken,
> es tropffet ab der Balsam von der lincken,
> sein Zimmet Kleid nach lauter Ambra reucht,
> wie mich deucht.

Auch die Beeinflussung durch die mystisch-katholischen Lateindichter Barlaeus und Balde tritt uns hier schon deutlicher entgegen, wenn wir in der dritten Strophe lesen:

> Ein lieber Dieb mir jetzt mein Hertze stilt.
> der schertzet noch mit dem entzognen Hertzen,
> und brätet es bey liebesheißen Kertzen,
> die Lieb ist es, die so bunt mit mir spielt,
> ihr Mühtlein kühlt.

Dieselbe Stimmung spiegelt sich in der Schlußstrophe wieder, wo der Dichter wünscht, eine ölgefüllte Lampe zu sein, die Tag und Nacht in heiliger Liebe brennt.

---

[1] Verlegt bei Jeremias Dümler in Nürnberg, wie eine Bemerkung am Ende der Sammlung beweist. Zu finden auf der Göttinger Universitäts-Bibliothek.

2) «*Vätterseufftzen nach der Christnacht, gesungen am heiligen Abend*»; hier bringt der Dichter ein Gespräch zwischen David und den christlichen Vätern; diese zweifeln an der Prophezeiung von der Ankunft des Messias, und David sucht sie immer aufs neue zu ermutigen; die Worte des Königs:

Ich sehe schon von Elams Höhen her
das weise Volck der Sternerfahrnen Weisen,
weit über Land, weit über Meer,
mit reicher Gifft und hohen Gaben reisen,
das beflamte Feuer blinckt,
Juden und auch Heyden winckt.

beschließen das Gedicht.

3) «*Hochfeierliche Empfängnuß Christi*», ein zehn Seiten umfassender, erzählender Hymnus, in welchem die ganze Geburtsgeschichte des Heilandes kurz zusammengefaßt wird: Gottes Ratschluß, die sündige Menschheit trotz Evas Fall zu retten, die Sendung Gabriels an Maria und schließlich die wunderbare Geburt Christi, die der Dichter wieder dem Leser verständlich zu machen sucht.

4) «*Lob der Gottes Gebärerin,*» ein für protestantische Begriffe überschwengliches Preislied der Jungfrau Maria, dessen erste Strophe folgendermaßen lautet:

Morgenroth, kömt bunt gefahren,
Lilien gleich, und Rosenblut
auffgekraüst mit Saffranharen
schmutzelt mit rothgelber Glut;
Du bist schöner als der Wagen
der den Morgen bringt getragen.
Schönste Maria.

Die drei letzten Zeilen werden mit verschiedenen Variationen als Kehrreim weitergeführt. Nachdem die Jungfrau mit Sonne, Mond, Sternen, Krone und anderen hohen Dingen verglichen worden ist, schließt das Gedicht mit den Worten:

Nichts kan schöners auff der Erden
weit und breit gefunden werden:
Als die Maria.

Klaj hat sich hier entschieden etwas zu stark von der Begeisterung der Baldeschen Marienlieder hinreißen lassen.

5) *«In der Christnacht»,* ein Freuden- und Danklied auf die heilige Nacht, dessen Anfang lautet:

> Sey Willkommen heilge Nacht
> sey Willkommen, sey Willkommen,
> Du hast uns das Heil gebracht,
> allen Schaden hingenommen,
> Du, der Nächte Zier und Wonne,
> übertriffst des Tages Sonne.

6) *«Das sonder- und wunderbare Geheimnuß der Menschwerdung Jesu Christi.»* Der Dichter ist hier außerordentlich dunkel und schwerverständlich in seiner Bemühung, in das unerforschliche Geheimnis der Gottesgeburt einzudringen. Auch die Form scheint durch den schwierigen Inhalt beeinflußt zu sein:

> Das Sein
> Nütz nichts, wenn der nicht der giebt Sein, sein fein,
> Ein Leben das da böse, ist es eines?
> Keines.

Es folgen weitere sechs Strophen in dieser eigenartigen Form, die sich noch einmal in Schottels «Poetischem Lustgarten» vom Jahre 1647 auf S. 141—142 wiederfindet.

7) *«Liebesmacht. Die den Sohn Gottes auß den hohen Himmel in den Stall hinab getrieben»,* ein Gedicht von vierhebigen Trochäen ohne Strophenbildung. Es hat sein Vorbild in Baldes Ode «Vis Amoris. Deum ex solio in Stabulum dijicientis», die sich als Nummer 11 in des Jesuiten «Paraphrasis Lyrica in Philomelam» (Bd. 6, S. 194—258) findet: Klaj gibt seine Quelle nicht an, ist ihr aber doch recht genau gefolgt. Der antithetische Gedankengang findet sich in diesem Gedichte in besonders ausgeprägter Form durchgeführt.

8) *«Wiegengesänglein»,* ein süßliches Schlummerlied von 68 kurzen Versen, dessen Schluß lautet:

> Eja mein Schäflein
> schlummer ein schläflein
> Taübchen Eja!
> Taübchen Eja!
> Eja es nicket,
> Schlafvoll entzücket.

Klaj folgte hier sicherlich einem Liede Baldes, das sich unter der Aufschrift «Philomelae cantus ad Bethlemias Cumas» ebenfalls

in der «Paraphrasis» (Nr. 12) findet; eine kurze Stellenanführung aus Baldes Gedicht mag meine Annahme unterstützen:

Molliter, eja
Comere somnum
Dulciter eja,
Dulciter eja.
Fundere cantum.
Suaviter eia . . .

9) «*Schäferlied bey dem Kripplein Christi*», ein Gedicht von 19 Strophen, von denen jede aus 6 vierhebigen Trochäen besteht. Der Dichter tritt als Schäfer auf, singt ein Loblied, ähnlich dem des Joas, und bringt dem Christkinde seine ländlichen Gaben, als Birnen und Äpfel, Majoran und Kohl, Blumen und Quendel, Ringeltauben und sogar ein Rehböcklein, dar. Die Verse

Sause liebes Kindelein
Eja laß das Weinen sein,

und

Friede güldne Zeit verneut,
güldne Zeit verneuet Fried,

finden sich ohne Wahl in verschiedenen Strophen als Kehrreim. Klaj hat hier viele Gedanken und Wendungen aus den Weihnachtshymnen der Jahre 1642 und 1644 entlehnt. Das *Sause* als onomatopoetischer Schmuck findet sich bei Fleming, wo das «Klagegedichte über das unschuldigste Leiden . . .» vom Jahre 1632 (Lit. Verein, Bd. 82, S. 15 ff.) folgende Stelle enthält:

Die Botschaft Gabriel der Jungfrau mußte bringen,
die Sohn ihn heißen sollt' und ihm das Sause singen.

10) «*Seufftzer einer glaubigen Seele nach Bethlehem. Im Thon: Gelobet seystu Jesu Christ.*»

Ach hätten doch die Sternen bracht
Heinte die Nacht ohne Nacht
in welcher aller Jungfern Kron,
Geboren Vatter, Mann und Sohn, Alleluja!

Es folgen noch sechs gleichgebaute Strophen, in denen der Dichter ausmalt, wie er die fromme Mutter und den süßen Jesusknaben liebevoll gepflegt und gehegt haben würde; die zahlreichen

Diminutiva geben dem Gedichte einen süßlich-spielenden Charakter.

11) *«Einer glaubigen Seele Verbannisirung der Weltlust. Kan gesungen werden wie: Vom Himmel hoch da kom ich her.»* Der Dichter führt zunächst aus, wie Christus Not gelitten und auf Stroh gelegen habe, während er selbst an nichts Mangel leide und auf seidnem Lager ruhe; nachdem er diesen Gedanken noch kontrastierend weitergesponnen hat, beschließt er, sich zu entäußern und seines Heilandes in jeder Hinsicht würdig zu werden. Charakteristisch für die asketische Weltflucht des Dichters sind die Verse der letzten (7.) Strophe:

> Was außerhalb des Stalles ist,
> ist Wust, Koth, Unflat, Stanck und Mist.
> Der Sternen Kammer Kunst Gebaü,
> Ist nicht so schön als diese Streu.

Ähnliche Stimmungen spiegeln sich ja nicht selten in der Dichtung jener Zeit wieder, man denke vor allem an die geistlichen Gesänge eines Fleming und Gryphius und an die Lieder Joh. Heermanns.

Mit diesem Gedichte schließt Klajs Sammlung aus dem Jahre 1647, die in vielen Hinsichten als Vertreterin des Nürnberger Geschmackes gelten kann.

In das voraufgehende Jahr fällt noch ein Bändchen geistlicher Gesänge, welches aber nur fünf Gedichte enthält:

Johan Klaj gekrönten Poetens Andachts Lieder Nürnberg, bey Joh. Frid. Sartorio 1646. 14 Bl. 4°; die kleine Schrift ist einem hohen Nürnberger Ratsbeamten gewidmet, Herrn *Christoph Fürern Von in Haimen- und Wolckers Dorff.*

Ein *Morgen Lied auf die Weise: Nun lob mein Seel den Herren* beginnt die Sammlung:

> Auf, auf mein Geist nim Flügel.
> die frühe Sonne stehet auf,
> vergüldet Berg und Hügel,
> auf, auf, nim früh zu Gott den Lauf!
> der helle Tag tagt wider
> sing eine Melodey,
> der schönstversüsten Lieder,
> daß Gott dein Schutz Herr sey,

der dich beschirmt für Schaden,
geführet ein und auß,
auf Flügeln der Genaden,
dich und dein gantzes Haus.

Die noch folgenden acht Strophen bilden einen großen Lobgesang auf die göttliche Güte; alle Welt preist den großen Vater, und vor allem der Mensch, den Gottes Güte Tag und Nacht beschützt, muß dem Schöpfer und Erhalter Dank und Anbetung singen; der Dichter selbst will nie aufhören, solange er hier *walle auf diesem Erdenrund, des Herren Ruhm mit Schalle den Völckern kund zu tun.* Das Lied zeugt von echter Begeisterung des Verfassers und ist nicht übel zu lesen, wenn man von einigen Rauheiten des Ausdruckes und einer zu argen Häufung von Substantiven in der zweiten Strophe absieht. An Vorbildern fehlte es dem Dichter für dieses Lied nicht, viele Kirchenlieder der Zeit bringen denselben Stoff in ähnlicher Ausführung.

Das zweite Stück der Sammlung ist überschrieben *Kriegs Trost, abgesehen auß dem 2. Buch der Könige am 19. und auß dem Esai. 37. Capitel Gesangsweise ausgefertiget Auf die Weise: An Wasserflüssen Babilon.*

Die beiden biblischen Kapitel, an die sich der Dichter angelehnt hat, bringen in genauer Übereinstimmung denselben Inhalt: wie unter König Hiskias Regierung nach langer Zeit der Verwüstung und des Elendes auf Jesajas Gebet hin die Assyrer unter Sanherib von Gott geschlagen werden. Die erste Strophe lautet bei Klaj:

Ach Teutschland, nicht mehr Teutsches Land,
an den berühmten Flüssen,
häng deine Harfen an die Wand,
die Threnen sich ergießen!
Wann ich besinn den alten Stand,
eh Jungfrau dich die Rauberhand
gemacht zu einem Weibe,
die betteln gehet nackend, bloß,
die sonder Mann, die Kinderloß,
weint mir das Hertz im Leibe.

Die Schilderung, die uns der Dichter von dem Elend in den deutschen Landen gibt, ist nicht schlecht gelungen, aber wenn sie sich noch über zehn gleichlange Strophen wie die eben zitierte erstreckt, so ist das für unsere Begriffe doch etwas zu viel des *Krieg-*

blutmordgetümmels in einem geistlichen Liede. Das Gedicht schließt mit der zuversichtlichen Bitte, daß Zebaoth doch endlich den wilden Sanherib, unter dem der Verfasser wohl die Kriegsfurie versteht, bändigen und *vor seine Kirche streiten* wird.

Das nächste Lied führt den Titel:

Ich ruhe in den Felß Löchern. Auf die Weise: Wie nach einer Wasserquälle.

Wenn ein schlimmes Wetter naht, dann treibt der Hirt seine Schäflein ein, und die Vögel verstecken sich in die Klüfte. Auch jetzt ist eine *dunckeltrübe Nacht* gekommen, und Gott läßt *seiner Stimme Donner* brüllen; in solchen Stunden der Anfechtung ist allein der glücklich und geborgen, der sich in die *fünf Wunden seines Heylands* flüchtet, wie es der fromme Dichter zu tun pflegt; ist dann der Sturm vorübergegangen, dann kommt er wieder hervor mit den Vöglein und singt Gott seinen Dank. Das Lied schließt mit der achten Strophe folgendermaßen:

So wann es in meinem Hertzen
wider stil und heimlich wird
acht ich keiner Furcht und Schmertzen,
singe, klinge daß es schwirt,
such ein neues Lied herfür
spiel eins auf der Lauten Zier.
Ich kann keiner Freude missen,
üm daß ich dem Todt entrissen.

Wenn wir uns über den befremdenden Gedanken einer mystisch-realistischen Flucht *in die sanffte Seitenhöle* hinwegzusetzen vermögen, so bietet uns das Gedicht eine recht treffliche Stimmungsmalerei und viel wahres Gefühl. Die Idee seines Liedes hat Klaj höchstwahrscheinlich aus dem Sonette Flemings «An die Wunden des Herrn» (Lit. Verein, Bd. 82, S. 445) geschöpft, welches denselben Inhalt hat:

»Ihr Zuflucht meiner Angst, ihr aufgetanen Ritze, darin ich sicher bin, wenn der erzürnte Gott um meine Sünde schilt . . .»; sogar einzelne Ausdrücke hat unser Dichter wörtlich übernommen.

Weniger gelungen scheint uns das nun folgende Gedicht der «Andachtslieder», das aber zu seiner Zeit recht beliebt gewesen sein muß:

Ein Lied von dem himlischen Pelican, Jesu Christo. Im Thon: Wie schön leuchtet der Morgenstern . . .

1. Strophe: Entbrenne du mein gantzes Ich,
Was in mir ist, ermuntre sich,
Und dichte feine Weisen:
Den Pelican, der sich zerritzt,
Der seine Brut mit Blut besprützt,
Soll meine Zunge preisen.
Auff! Auff!
Eil! Lauff!
Ich will leiten
Reine Saiten,
Sonder Zwingen:
Gott und Gottes Lob besingen.

Das Gedicht hat elf Strophen dieser Art, in denen die Sage vom Pelikan, der seine, von *trugvoller Schlangenzucht* verwundeten Jungen mit seinem eignen Blute speist, auf die christliche Kirche angewandt wird. Auch der Teufel will Christi Brut verderben, aber Jesus wäscht unsre Sünden mit seinem *Rosenfarbnen Blut* ab und läßt uns aus seinen fünf Wunden das wahre Leben rinnen; und wie nun die dankbaren Pelikankinder die Eltern ernähren und pflegen, wenn sie krank und matt sind, so wollen wir ewig Gottes und Christi Lob und Preis singen. Klaj hat das Bild gut durchgeführt und das Ganze recht anschaulich gemacht; doch stört uns auch hier die allzu krasse Realistik und der komplizierte Versbau in dem ruhigen Genusse. Das Motiv vom Pelikan und seiner Vergleichung mit Christi Heilswerk findet sich schon bei Opitz, Fleming und anderen Dichtern des 17. Jahrhunderts vorgebildet, die Ausführung aber gehört wohl ganz unserem Verfasser an. Das Lied wurde als einziges unserer Sammlung in das «Nürnbergische Gesangbuch» vom Jahre 1677 aufgenommen, wo es sich als Nr. 197 auf S. 225—227 abgedruckt findet; in Kürschners «Deutscher Nationalliteratur» ist es als einzige Probe für Klajs Dichtung angeführt.

Das fünfte und letzte Stück der «Andachtslieder» ist ein «*Abend Lied. Auf die Weise: Ich danck dir lieber Herre . . .*» Vielleicht ist es dieses Gedicht wert, an dieser Stelle vollständig wiedergegeben zu werden:

1. Die Sonn hat sich verkrochen
der müde Tag ist hin,
die Nacht ist angebrochen
die Sorgenlinderin,
die Welt hat angeleget

jhr düsterschwartzes Kleid,
kein Baum ist der sich reget
In Wäldern weit und breit.

2. Die lichtbeflammten Sternen
das blancke Heer der Nacht,
die lernen uns von fernen
die starcke Vaterwacht,
mein Gott mit meiner Zungen
hat mein geweckter Geist,
dich heute früh besungen,
Dich, und dein Lob gepreist.

3. Jetzt rühmet deine Güte
mein Loberfülter Mund
aus brünstigem Gemüthe
in dieser Abendstund,
Dir wil ich Opfer bringen,
mit diesen schlechten Thon,
laß mein Gebete dringen
durch deinen Wolcken Thron.

4. Du hast mir zugeschicket
der heilgen Wächter Wacht,
daß mich kein Strick bestricket
kein Fall zu Fall gebracht,
Freund, Feinde, Neider, Hasser
Kein Mensch hat mich beschwert,
Lufft, Feuer, Erde, Wasser,
nichts, nichts hat mich gefährt.

5. Was ich in Ambtsgeschäfften
geschafft, hast du geschafft,
Du giebest meinen Kräfften
Krafft, höchstgefürchte Krafft,
Du Weg mein Weg des Lebens
Du meines Heiles Heil,
Du Segen meines Segens,
deß Erbes Erbetheil.

6. Jetzt leg ich mich nun nieder
zur angenehmen Ruh,
jetzt rasten meine Glieder
die Fenster fallen zu,
Ich lege Händ und Füße
fein Creutzweiß unbetrübt,
das ist mein Ruheküsse:
Also hat Gott die Welt geliebt.

Die erste Strophe unseres Gedichtes lehnt sich eng an ein Lied von Opitz an, das sich in dessen «Teutschen Poemata» (ed. Witkowski, S. 96) findet; es heißt dort:

> Die Sonn hat sich verkrochen,
> Der Tag ist ganz dahin,
> Der Mond ist angebrochen,
> Die Arbeit-trösterin,
> Die Nacht hat angeleget
> Ihr schwartzes Trauerkleyd,
> Kein Laub kein Grass sich reget,
> Kein Blümlein weit und breit . . .

im übrigen haben die beiden Gedichte nichts miteinander zu tun, denn Opitz' Lied ist «Auff Herrn Johann Seylers Hochzeit» verfaßt und gar nicht geistlichen Charakters.

Wie oben erwähnt wurde, findet sich eins der ebenbesprochenen «Andachtslieder», nämlich der *himlische Pelican*, im «Nürnbergischen Gesangbuch» vom Jahre 1677 wieder; ebenda sind nun noch zwei andere Kirchenlieder Klajs abgedruckt, nämlich *Einst sprach der kühne Jonathan* als Nr. 698 auf S. 754—756 und *Ich hab ein guten Kampff gekämpfft* als Nr. 1129 auf S. 1180; das erstere der beiden ist nach einer Ausgabe in Johann Caspar Wetzels «Hymnopoeographia» (Teil 2, S. 42, Herrenstadt 1721) auch im «Schleusinger» und «Hildburghäuser», das letztere nach einer Mitteilung an derselben Stelle in Johann Höfels «Historischem Gesangbuch» vom Jahre 1681 zu finden. Beide Lieder sind von Th. Bischoff in der Ordensfestschrift von 1894 auf S. 470—474 wieder abgedruckt. Das Gedicht *Einst sprach der kühne Jonathan* ist ein breit ausgeführtes Abendmahlslied von zwölf neunzeiligen Strophen, das sich an 1. Sam., Kap. 14, anlehnt und nach der Melodie «Wie schön leuchtet der Morgenstern» zu singen ist; kürzer und besser ist das Lied *Ich hab ein guten Kampff gekämpfft*; es ist ein Sterbechoral nach der Weise «Ich hab' mein' Sach' auf Gott gestellt».

Gerade diese beiden Gedichte, die des öfteren wieder abgedruckt wurden, sind uns in einer ursprünglichen Ausgabe nicht überliefert; wir dürfen wohl daraus schließen, daß auch sonst noch geistliche Lieder unseres Dichters vorhanden waren, die aber verloren gegangen sind. Wahrscheinlich wurden zuweilen einzelne Lieder

zu bestimmten Feiern, vielleicht sogar zu Klajs dramatischen Vorträgen, in Sonderdrucken herausgegeben. Zwei Folioblätter, die bisher nicht bekannt waren und die mir das Germanische Museum in Nürnberg gütigst zur Durchsicht überließ, können diese Annahme noch bestärken. Das erste dieser beiden Blätter (Germ. Mus., Nor. 635) trägt die Aufschrift *Ein schön Christliches Neues Lied Einer Christglaubigen angefochtenen Seelen Männliche Feindsdämpffung, Grünende Siegskrönung. Gantz lieblich zu singen. Zu finden in Nürnberg, bey Paulus Fürsten Kunsthändler allda*, etc.; am Schlusse findet sich *J. Klaj* als Verfasser unterzeichnet. Das Blatt ist einseitig bedruckt und mit einem von einem gewissen *Ch. Lochner* ausgeführten Stiche geschmückt, welcher die Himmelskönigin Maria mit allerlei Emblemen und von sonderbaren Gestalten umgeben darstellt. Das Lied hat zwölf vierzeilige Strophen, von denen die erste lautet:

Ich halt dir aus mein Gott in meinen Nöthen,
Willst Du mich gleich mit tausend Töden tödten,
Du bist mein Gott von erster Wiegen an,
Der mich belebt und sterben lassen kann.

Deine Gnade hilft mir in der schlimmsten Not, und darum will ich allzeit auf dich hoffen, wenn auch mein Geist schon auf der Zunge steht; du schlägst Wunden und heilst sie wieder und die verlornen Schäflein holst du zurück in die *Lämmerstadt;* dein Wort ist die beste Leuchte auf meinem Pfade, wer diesen Führer besitzt, darf getrosten Mutes allen Mächten trotzen. Das Gedicht schließt mit den Versen:

Die inn der Welt die Wangen threnend feuchten
Wird himmelab Jehovens Glantz erleuchten,
Wer nun die Feind mit Gottes Wort bekriegt,
Der kriegt den Sieg, Sieg, Sieg, ich hab gesiegt.

Das ganze Lied ist recht gut zu lesen und von kräftigem Selbstbewußtsein und Vertrauen auf Gottes Macht und Hilfe getragen.

Das zweite Folioblatt (Germ. Mus., Nor. 634) ist betitelt *Güldenes Kleinod, Welches die rechtglaubigen Christen erster Kirchen zur Erinnerung der heilig hochgelobten Dreyeinigkeit an ihrem Halse und auff ihrem Herzen getragen. Zu finden bey Paulus Fürsten Kunsthändlern.* Etwa die Hälfte der Seite nimmt eine eigenartige bildliche Darstellung ein, die von einem gewissen *A. Khol* entworfen ist:

sie zeigt in einem dreieckigen Felde einen Kopf mit dreifachem Gesicht, und an den Seiten des Dreiecks entlang findet sich die Umschrift: *Gott der Vatter ist nicht Gott der Sohn ist nicht Gott der Geist ist nicht;* darunter hängt eine Medaille mit den Worten *und Diese Drey sind Eins.* Seltsam wie diese bildliche Darstellung ist auch das Gedicht Klajs, welches den Stich umrahmt: es besteht aus 48 Alexandrinern und kann wohl kaum als geistliches Lied bezeichnet werden; es ist vielmehr eine *Erläuterung* zu dem Bilde und gibt in kurzen Zügen die ganze christliche Weltgeschichte, die Schöpfung der Erde durch Gott, die Erlösung der Menschheit durch Christus und die Belehrung durch den Heiligen Geist.

Die Schlußverse lauten:

> Der Vatter schafft, der Sohn erlöst, der Geist der lehret
> Das wir hier glauben vest was wir von Gott gehöret.
> Ein jeder Mensche nun auff dieser weiten Erden,
> Der mit Gott dermal ein wil ewig selig werden,
> Der glaube vestiglich als Chur- und Himmelskind:
> Daß in Gott dreye ein, und eines dreye sind.

Darunter finden sich die Buchstaben *I. K.* und rechts neben der Schlußvignette die Angabe *CL*, welche wohl besagt, daß das Gedicht aus dem Jahre 1650 stammt, wohin es auch seinem Inhalte nach recht gut paßt; denn in seinen Jugendschriften zeigt Klaj kaum ähnliche geheimnisvolle Spielereien.

Damit ist die Betrachtung der geistlichen Lieder Klajs erschöpft, soweit sie einzeln oder in Sammlungen gedruckt sind. In Wirklichkeit aber besitzen wir von unserem Dichter viel mehr religiöse Gesänge. Sie sind zumeist in den Oratorien und in den Friedensbeschreibungen als Chöre und eingelegte Oden erhalten und dort schon besprochen worden. Ferner finden sich einige in dem nun zu behandelnden Werke, das den dramatischen Schriften Klajs nicht fern steht, aber wohl nicht zum Vortrage bestimmt war; es ist dies

Johann Klaj, der hochheiligen Gotteslehre Ergebenens und gekrönten Poetens, Trauerrede über das Leiden seines Erlösers. Nürnberg, in Verlegung Wolffgang Endters, Im Jahre 1650. 28 Bl. 4°.

Der schwülstigen Prosazuschrift, welche an ein Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft, den schwedischen Rat Bartholomäus Wolffsberg, gerichtet und vom 25. März 1650 datiert ist, folgt eine kurze poetische Erklärung des Titelkupfers, der die Marterwerkzeuge

Christi darstellt. Die eigentliche Trauerrede umfaßt 34 Seiten und ist in Prosa geschrieben, die aber häufig von eingestreuten Liedern unterbrochen wird. Das einleitende Gedicht lehnt sich an eine poetische Darstellung Bonaventuras an und faßt nach *der blinden Juden Uhr* die Lebensgeschichte Christi kurz zusammen: *Um Eins kömmt Gottes Sohn . . . Um Drey spielt er mit uns . . . Um Sechse ging recht an das Trauerspiel . . . Um Neune stirbt, hilf Gott! als wie ein Dieb, das Leben . . . Es ist Nacht, nemet ab, von der versteinten Eiche die große Schäferleiche . . .* Es folgt dann ein strophisches Lied nach der Melodie «Nun freut euch, lieben Christen gmein», in welchem sich die Jünger auf das heilige Abendmahl vorbereiten; in Nachahmung des Hohen Liedes wird Christus hier als *Bräutigam* dargestellt. Nachdem der Dichter das *hohe Wundermahl* beschrieben hat, läßt er die Jünger nach der Melodie «Nun lob mein Seel den Herren» ein Preis- und Danklied Gottes singen, das in Anlehnung an den 111. bis 115. Psalm verfaßt ist. Dann vermahnt der Herr seine Getreuen *zur Tugendeiverigen Mannheit,* und sie ziehen zusammen hinaus nach Gethsemane. *Der Mond war in seinem vollen Schein, das blancke Heer der Sternen zwitscherte, und hielt es jhm vor eine sonderbare Ehre, jhren Schöpfer zu beleuchten.* Klaj folgt im Gange seiner Rede überall genau den Ereignissen, wie sie in den Evangelien berichtet werden, und zeigt auch in seiner Ausdrucksweise starke Beeinflussung durch die biblische Sprache. Christi Gebet im Garten und seine bitteren Todeskämpfe werden mit krasser Anschaulichkeit beschrieben, die Gefangennahme des Herrn und seine Verurteilung vor dem hohen Rate unter lebhaften Gefühlsäußerungen des Dichters vorgestellt, der überall heftig Partei ergreift; weiter folgt Petri Fall, Jesu Verspottung im römischen Richthause und seine Überlieferung an die verhaßten Juden. Ein Beispiel mag die eigenartige Art der Darstellung zeigen, in der sich die bilderreiche Sprache des Hohen Liedes mit widerlicher Realistik des Stiles paart; S. 11 lesen wir:

> Eine Rose unter so viel Dörnern. Meerbesen sind hier Jaspis, Brombeersträucher Onychel, Stechdorn Smaragden; Hier sind alle Reiche der Welt und jhre Herrlichkeit Dörner. Sein Haubt ist voll Taues, und seine Locken voll Nachtstropfen, die diese Krone ausgepresset. Pilatus ümgibt seinen rohen zerfleischten Leib mit einem gleichfarbigen Purpur, die jhm Tyro und Sidon, weil er sie Bethsaiden vorgezogen, zugesendet. Man führet das Jammerbild herauß, sein abgematteter Leib keuchet, die unver-

mögenden Füße straucheln, deß Haubtes Kleid, die Haare, sind vom Blute zusammengebacken, das Engelreine Angesichte bespien usf.

Nur *etzliche wenige Weiberlein* haben Mitleid mit dem Unglücklichen und singen ihm ein Klagelied *In seiner eignen Melodey*, in welchem sie Christi große und freundliche Wundertaten preisen. Aber nur wenige solcher Zeilen der Erholung gönnt Klaj seinen Lesern; bei der Beschreibung des Ganges zum Grabe und der nur allzu genau gegebenen Schilderung der Kreuzigung mit all ihren Begleiterscheinungen und Naturvorgängen wird der Dichter an einzelnen Stellen geradezu unerträglich in seiner Ausmalung gräßlicher Szenen. Es folgt dann ein vierseitenlanges poetisches Gebet Christi, in welchem er auf die bitteren Qualen, die er jetzt erdulden muß, und auf das Heil, das den Menschen daraus erwachsen wird, hinweist. Das Gedicht ist eine Nachbildung des 22. Psalmes und soll nach der Weise «Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ» gesungen werden. Die erste der 14 gleichgebauten Strophen lautet:

Mein Gott warüm, warüm mein Gott
hast du mich so verlassen,
ich heul in meinem Creutz und Spott,
Hülf ist auf keiner Gassen,
ich ruffe, wann die Sonne wacht,
kein Antwort will gefallen
noch erschallen,
ich schweig auch nicht bey Nacht,
wann alles schweigt in allen.

Nachdem dann der Heiland die bitteren Leiden überstanden hat, stirbt er mit einem letzten Gebet zu Gott auf den Lippen, in welchem er dem Vater seinen Geist befiehlt; dieses Lied, das der Dichter dem sterbenden Heiland in den Mund legt, ist eine recht gute Umdichtung des 31. Psalmes, die man sich wohl als Kirchenlied denken könnte, und die vielleicht besser ist als die meisten der geistlichen Gesänge Klajs, die wir oben kennen gelernt haben. Der Dichter beschreibt nun die Naturereignisse, die nach Christi Tode eintraten, und bietet hier ein charakteristisches Beispiel seiner naturbeseelenden Darstellung. Nicht nur die Elemente, sondern auch die heidnischen Soldaten und ihr Führer, die am Grabe wachen, fühlen tiefes Bedauern mit dem Tode des Herrn; die Kriegsknechte verfluchen mit einem kräftigen *Pfuy, Pfuy der Sünd, Pfuy, Pfuy der Schand!* die

Nägel, welche *der Füße Solen* durchbohrt haben; die Nägel aber suchen sich zu verantworten und klagen den Hammer an, der sie getrieben habe; dieser wieder verteidigt sich und schiebt alle Schuld auf die Landsknechte, die seinen *Stiel berühret;* so geht der poetische Streit weiter; die Landsknechte klagen ihre Oberen an, die es ihnen befohlen, diese wieder des Heilandes Mutter Maria, die den Sohn zur Welt gebracht habe, Maria dann wieder den Engel Gabriel, der ihre Empfängnis verkündet habe, und dieser endlich wendet sich an Gott selbst, der ihn ja zur Erde entsandt hat. *Gott der Vater* entscheidet denn auch den Streit:

> Den Landsknecht kann ich nimmer hassen,
> den Obern ist die Schuld erlassen,
> der Engel trug mein Wort bald fort,
> sie glaübt dem Wort und trug das Wort.
> O Mensch dich sollt der Teuffel fassen . .

Den Schluß des Werkes bildet ein Gesang des Volkes, *das dabey war, Auf die Stimme: Christus, der uns selig macht;* Gott wird darin demütig um Vergebung gebeten und die Flehenden berufen sich darauf, daß Christi Leiden sie von allen Sünden reingewaschen habe und wären sie *gleich einem Mohr rußschwartz angefärbet.*

Es schließen sich außer einem Gedichte Johann Vogels noch zehn Seiten Anmerkungen an, in denen der Dichter die von ihm benutzten Bibelstellen nennt, Erläuterungen zu schwerverständlichen Ausdrücken bietet und die Örter anführt, wo er im Ausdruck aus lateinischen Poeten und vor allem aus den Kirchenvätern geschöpft hat. Möglicherweise ist dieses Werk eine spätere Umarbeitung eines ungedruckten Osterdramas der bekannten Art, worauf vielleicht die Melodieangaben für die eingestreuten Lieder und der überaus pathetisch-oratorische Stil deuten könnten; ferner dürfte für diese Annahme noch eine Stelle der Schrift selbst sprechen; auf S. 29 heißt es: *Den Schluß dieses Trauerspieles machet ein Soldat nebenst seinen untergebenen Knechten . . .;* ganz ähnliche Bemerkungen trafen wir ja häufig in den Oratorien an.

An eine besondere Vorlage schloß sich Klaj bei dem hier behandelten Thema wohl kaum an, er benutzte eben die Bibel ausgiebig, wie uns ja auch seine Randglossen und Anmerkungen deutlich zeigen. Aber für die Form ließe sich vielleicht Opitz' Werk «Über das Leyden und Sterben unsers Heylandes: In ungebundener Rede» als

Vorbild anführen. Was die Eigenart des Stiles und vor allem die ungesunde Zerknirschung und das wollüstige Sichversenken in die Martern Christi anlangt, so hat hier sicherlich die Lekture ähnlich gestimmter Schriften auf Klaj gewirkt. Ich denke hier zunächst an Johann Heermanns «Crux Christi. Die schmertzliche und traurige Marter-Woche, unsers hochverdienten Heylands Jesu Christi» (1618) und desselben «Heptalogus Christi, Das ist: Die Allerholdseligsten Sieben Worte . . . .» (1619), die auch in der Formgebung — sie enthalten Predigten mit eingestreuten Versen — auf unseren Dichter von Einfluß gewesen sein werden. Endlich hatten Schottel, Zesen und vor allem der von Klaj hochverehrte Fleming Beschreibungen von Christi Leiden gegeben, die in ihrem Stil nicht eben stark von der Auffassungsweise unseres Dichters abweichen.

Das chronologisch letzte, im Drucke überlieferte Werk Klajs ist *Das gantze Leben Jesu Christi mit schönen Figuren Sprüchen und Reimen Ausgezieret. Durch Johann Klaj* etc. *Bey Paulus Fürsten Kunsthändlern. Im Heyl Jahr 1651.* 86 Bl. 8°.

Es scheint, daß wir es hier mit einer zweiten Auflage der Schrift zu tun haben. Es ist mir zwar nicht gelungen, ein anderes Exemplar als das der Königlichen Bibliothek in Berlin ausfindig zu machen, das eben im Jahre 1651 gedruckt wurde, aber die doppelte Vorrede macht es ziemlich gewiß, daß noch eine ältere Ausgabe bestanden hat. Die eine der beiden Vorreden ist überschrieben: *An alle Christglaubige Gott- und Kinderliebende Eltern* und trägt am Schlusse die Angabe: *Nürnberg den 10 Jenner, des mit Gott angefangenen 1648 Heyljahres. J. Klaj.* Dies ist meines Erachtens die ursprüngliche Vorrede und stand allein vor einer vermutlichen Auflage des Jahres 1648. Als Klaj dann in einer vorwiegend katholischen Gegend seine Kitzinger Pfarre antrat, ließ er 1651 einen neuen Druck der Schrift erscheinen und setzte ihm noch eine *Vorrede an alle Catholische Christen* vor, um dadurch die Verbreitung des Werkes zu befördern. — Das Büchlein ist in mancher Hinsicht recht interessant, wenn auch sein poetischer Wert äußerst gering ist. Klaj tritt uns hier als Pädagog und Geistlicher zu gleicher Zeit entgegen. Wie wir wissen, war er mehrere Jahre lang in Nürnberg Lehrer an der Sebalder Schule, und aus der ersten Zeit seiner dortigen Lehrtätigkeit stammt die erstgenannte Vorrede, in welcher er zu einer strengen, christlichen Kinderzucht ermahnt, auf die er auch in anderen Schriften gelegent-

lich zu sprechen kommt. Ein Kinderlied *In welchem das Jesukindlein die Kinder zum beten und studieren vermahnet. Auff die weise, Singen wir aus Hertzen grund* ist dieser Vorrede an die Eltern beigefügt. Das eigentliche Werk zeigt jene Verbindung von Poesie und Malerei, auf die vor allem Harsdörffer großen Wert legte. Der «Spielende» pflegte sehr eifrig die sogenannten «Andachtsgemähle», zu deren Abfassung er im 6. Buche der «Gesprächspiele» Anweisungen gibt. Th. Bischoff sagt über diese Gattung (Ordensfestschrift, S. 281): «Sie bestehen aus einer Vereinigung von Dichtung und Gebet. An der Spitze steht ein Bibelwort, hierauf folgt ein Bild, dann eine poetische Umschreibung desselben, mit reichlichen biblischen Citaten gespickt; ein passendes Andachtslied und kurzes Gebet beschließen das Ganze.» Dichtungen dieser Art waren in Nürnberg sehr beliebt; neben Harsdörffer hatte der berühmte Pfarrer Johann Saubert schon 1625 eine Sammlung Andachtsgemälde veröffentlicht, die 1647, also kurz vor der Abfassung von Klajs Schrift, eine neue Auflage erfahren hatte. So versteht man leicht, wie unser Dichter zu der eigenartigen Form kam. Sein «Gantzes Leben Jesu Christi» besteht aus 64 solcher Andachtsgemälde, die je zwei gegenüberliegende Seiten des Buches füllen. Links befindet sich immer der *Innhalt der Geschicht* mit Angabe der Bibelstelle, aus der er geschöpft ist, und rechts sehen wir außer dem Bilde, das den betreffenden Vorgang darstellt, eine kurze poetische Umdichtung des Bibelwortes. Als Beispiel mag das erste Gemälde dienen. Linke Seite: *1. Innhalt der Geschicht. Der Engel Gabriel sprach: Fürchte dich nicht Maria, du hast Gnade bey Gott funden. Siehe du wirst Schwanger werden im Leibe, und einen Sohn geberen, deß Namen soltu Jesus heißen. Luc. I. v. 30. 31.* Rechte Seite: Ein Stich, der Maria und den Engel darstellt, mit der Überschrift *Mariae Verkündigung, Christi Menschwerdung.* Unter dem Bilde, das etwas über die Hälfte der Seite einnimmt, finden sich die Verse:

Der Engel Gabriel vom Himmel kommt gegangen,
Und sagt: Maria sol das Heyl der Welt empfangen,
Sie, voller Gnad und Geist, der Jungfern Zier und Kron
Sol zu bestimter Zeit geberen Gottes Sohn.

In dieser Weise wird Christi Leben bis zum Jüngsten Gerichte in 64 Bildern dargestellt. Zwischen den beiden Vorreden ist noch eine Anweisung eingefügt, in welcher gezeigt wird, wie dies Büch-

lein auch für die ganz Kleinen nützlich sein kann. Der Dichter gibt hier zu jedem der 64 Bilder eine Frage des *Vatters* und eine Antwort des *Kindes,* worin der Inhalt der Darstellungen besprochen wird. Das Ganze ist eben nicht als Kunstwerk gedacht, das von Erwachsenen und Poesiekundigen genossen werden soll, sondern nur als willkommenes pädagogisches Hilfsmittel für die Unterrichtung der Kinder im christlichen Glauben. Dementsprechend ist auch auf die Kunst der Verse wenig Wert gelegt, da hier eine hohe poetische Sprache leicht unverständlich gewesen wäre.

Zum Schlusse dieses Kapitels mögen noch einige Worte über Klajs Gelegenheitsdichtung Platz finden. Was unseren Dichter vor den meisten Poeten seiner Zeit vorteilhaft auszeichnet, ist der Umstand, daß er so gut wie keine Werke dieser Gattung verfaßt hat. Abgesehen von seinem Anteil an dem ersten «Pegnesischen Schäfergedichte» und einigen Beiträgen, die er als Ordensmitglied zu wenigen anderen Hirtengedichten beisteuerte, suchen wir bei Klaj vergeblich nach jenen Hochzeitspoesien, denen wir in der Literatur des 17. Jahrhunderts nur allzu häufig begegnen, und die oft ganze Gedichtsammlungen füllen. Klajs geistlicher Stand allein genügt nicht, diesen Mangel zu erklären, finden wir doch auch bei Theologen wie Joh. Rist unzählige Hochzeitscarmina. Aber unseren Dichter scheint vor allem die reine Verehrung und Begeisterung für die Poesie, die er in seiner «Lobrede der teutschen Poeterey» zu erkennen gibt, davon abgehalten zu haben, die edle Kunst für solch weltliche Dinge in Anspruch zu nehmen. Wenn Klaj andrerseits manche Lobgedichte auf Werke seiner Freunde Harsdörffer, Schottel, Rist u. a. verfaßte, so tat er es wohl zumeist, um sich für ebensolche, ihm geleistete Dienste erkenntlich zu zeigen, und auch hier wußte er sehr gut Maß und Ziel zu halten.

Wir besitzen nur eine einzige eigentliche Gelegenheitsdichtung unseres Klaj, deren Abfassung jedoch einem wahren und begründeten Gefühle entsprang. Es ist dies ein acht Seiten langes Werkchen mit dem Titel: *Johann Klaj, gekrönten Poetens Trost-Schrift;* sie ist *Der Edlen und viel Ehrentugendreichen Frauen Anna-Marien Schmidmayrin, einer gebornen Heigelin, Seiner gebietenden Ehren-Frauen* gewidmet, d. h. der Gattin des Mannes, der unseren Dichter vielfach unterstützte und förderte und dem schon die «Lobrede» zugeeignet war. Goedeke gibt fälschlicherweise 1650 als Abfassungsjahr an;

Johann Jobst Schmidmaier starb aber schon am 24. Dezember 1647, und es ist doch bestimmt anzunehmen, daß Klajs Schrift nur kurze Zeit später verfertigt worden ist. Der Inhalt weicht kaum von dem vieler anderer ähnlicher Werke ab, der Stil der gehobenen Prosa ist derselbe, wie er sich in der «Trauerrede» und anderen Schriften Klajs zeigte: Alle, auch die weisesten und mächtigsten Menschen haben zuletzt dem unerbittlichen Tode gehorchen müssen, so nun auch euer lieber und tugendreicher Gatte, aber tröstet euch damit, daß Gott gerade die am härtesten heimsucht, die er am meisten liebt; so freut euch nun vielmehr, daß euer Gemahl in der *Friedensburg* weilt, wo ihr ihm einstmals hin folgen werdet. Der Dichter hat zu seiner Arbeit Opitz' «Trostschrift an Herrn David Müllern»[1] mehrfach benutzt und wohl auch einige Gedanken aus Flemings Leichengesang «Auf Herrn Peter Kuchens Ableben an die betrübte, auch kranke Witwe»[2] verwertet, ohne sich aber wörtliche Anlehnungen erlaubt zu haben.

[1] Opitz' Werke, Bd. 3, S. 294—310.
[2] Literarischer Verein, Bd. 82, S. 257—261.

Kapitel 7.

Klajs Sprachstil.[1]

Erblicken wir im Stile eines Dichters die einheitliche äußere Form, in der sich ein inneres Leben kundgibt, so bietet sich hier eine willkommene Möglichkeit, der Persönlichkeit des Schriftstellers näher zu kommen und fruchtbare Schlüsse auf seine Weltanschauung zu gewinnen. Wenn auch in der Dichtung des 17. Jahrhunderts konventionelle Überlieferung und Entlehnung eine außerordentlich große Rolle spielen, so tritt uns doch überall noch recht kräftige individuelle Eigenart bei den einzelnen Poeten entgegen, und auch Johann Klaj weist in seinem Sprachstile recht interessante Züge auf, die eine Beurteilung des Mannes wesentlich vertiefen können.

A. Wortschatz und Wortformen.

Der Wortreichtum unseres Dichters ist ganz bedeutend; Klaj entlehnt Wendungen aus allen Gebieten und weiß vor allem durch Kompositionsbildungen so große Abwechslung in seine Sprache zu

[1] Die folgenden Abschnitte über Klajs Stil und Metrik sollen keine durchaus erschöpfende Darstellung bieten, sondern mehr das Charakteristische und Selbständige herausgreifen, das sich bei unserem Dichter findet. Für die Sammlung der Beispiele sind in den meisten Fällen Dichtungen verschiedener Gattungen und Zeiten herangezogen, um der Entwicklung des Dichters gerecht zu werden.

In dem stilistischen Kapitel sind folgende Abkürzungen angewandt:

Auff. = *Aufferstehung Jesu Christi;* H. H. = *Höllen- und Himmelfahrt Jesu Christi;* Her. = *Herodes der Kindermörder;* L. C. = *Der Leidende Christus*; Freud. = *Freudengedichte Der seligmachenden Geburt . . .;* W[1], W[2] = *Weihnachtshymnen von 1642 und 1644;* E. D. = *Engel- und Drachenstreit;* Geb. = *Geburtstag des Friedens;* Ir. = *Irene;* W. G. = *Weihnachtsgedichte;* And. = *Andachts Lieder.*

bringen, daß es ihm ohne Schwierigkeiten gelingt, denselben Gedanken auf verschiedene Art auszudrücken; sehr häufig begegnen wir bei ihm Häufungen synonymer Ausdrücke und langen Aufzählungen, die uns zeigen, welche Fülle von Sprachmaterial ihm zur Verfügung steht. Dabei zeigt er eine überwiegende Vorliebe für konkrete Ausdrucksweise und meidet Abstrakta so weit wie möglich, wodurch er sich vorteilhaft von G. Ph. Harsdörffer unterscheidet. In den Werken Klajs, in denen Christi Geburt dargestellt ist, macht sich meist eine starke Neigung zum Diminutivgebrauch bemerklich[1]; dabei bedient sich der Dichter überall nur der Verkleinerungsformen auf *-lein*. In den übrigen Schriften zeigt sich von dieser Vorliebe nichts; denn um jene Zeit hatte ja schon der Rückschlag gegen die Diminutivsucht eingesetzt und die Poetiken wandten sich überall gegen die Verkleinerungsformen (siehe Zesens «Helicon», S. 146, u. a.). — Die Quellen, aus denen Klaj seinen Sprachschatz schöpfte, sind verschiedenster Art. Den bedeutendsten Einfluß übte auf ihn jedenfalls Luthers Bibelübersetzung, deren Sprache ihm als Meißner noch besonders nahelag. An mehreren Stellen seiner Schriften spricht Klaj mit größter Bewunderung über Luthers Spracharbeit und vor allem in seinen geistlichen Werken finden sich Seite für Seite wörtliche Anlehnungen an Luthers Sprachgebrauch. Ohne daß dem Leser Übergänge oder Stilunterschiede bemerkbar werden, hat Klaj in der «Trauerrede über das Leben Jesu Christi» größere Bibelstellen in seine eigene Darstellung verschmolzen. Besonderen Gefallen fand er an der bilder- und ausdrucksreichen poetischen Sprache der Psalmen und vor allem des Hohen Liedes, das häufig versüßend auf Klajs Stil wirkt. — Neben der Bibel bot unserem Dichter der volkstümliche Sprachgebrauch eine reiche Quelle für seinen poetischen Ausdruck. Sobald Klaj über seinen Stoff in Begeisterung gerät, besonders in den geistlichen Dramen, scheut er sich keineswegs, sein Stilmaterial überall herzuholen und starke Anleihen bei der volkstümlichen Umgangssprache zu machen; wir finden da bei ihm nichts von der Zurückhaltung des gelehrten Poeten gegenüber dem Volksausdruck, die bei Opitz als Forderung geltend gemacht wird. So bemerken wir bei Klaj zahlreiche Ausdrücke wie

[1] Siehe Albert Polzin, Studien zur Geschichte des Deminutivums im Deutschen («Quellen und Forschungen», Heft 88, Straßburg 1901).

die folgenden, die in der gehobenen Dichtersprache nicht eben für gut und angemessen gehalten wurden:

E. D., Vers 122: *packet euch auß eurem Himmel,*
Her., Vers 265; *Der Gott läßt mich nun sitzen,*
Geb., S. 47: *Da gehet es geschmiert,*
Ir., S. 8: *Wie der Krieg nunmehr ein Loch gewonnen,*
L. C., Vers 272: *Versengeld geben,*
Geb., S. 34: *Diana, mach dich heim,*
E. D., Vers 594: *Sich aus dem Staube macht,*
Her., Vers 52: *Man sol ihm das Handwerk bald legen* sagt Herodes hier in bezug auf den neugebornen Christus; u. v. a. Im Zusammenhang mit den erhabenen religiösen Stoffen wirken diese Ausdrücke nicht selten ein wenig komisch auf uns.

Auch der häufige Gebrauch sprichwörtlicher Redensarten läßt bei Klaj auf einen engen Zusammenhang mit dem volkstümlichen Ausdruck schließen; es mögen hier einige Beispiele folgen: Her., Vers 548: *Am besten gerne thun, denn wer nicht will, der muß;* L. C., Vers 268: *Denn Untreu seinen Herren schlägt;* E. D., Vers 471—472: *Was nicht viel kost bringt nicht viel lust;* Geb., S. 2: *Ein Mann ein Wort;* Her., Vers 288: *Verzagt seyn, macht verzagt;* E. D., Vers 102—103: *Der hat nicht flugs verspielt, der einmal unten liegt;* L. C., Vers 267: *Der wird bestrikt, der andern Netze leget;* Auff., Vers 79: *die Nacht ist Niemands Freund.*

Ebensowenig scheut Klaj vor kräftigen Ausdrücken zurück, wenn er damit seiner sittlichen Erregung Luft machen kann; Worte wie *verrekken, Wanst, schmeißen, Hund, Stanck, sauffen, Geschmeiße* begegnen uns bei ihm sehr häufig, und der Fluch der Bethlehemitischen Weiber, wo sich Ausdrücke wie *falscher Hund, Erdgeschwür, Galgenhun, Rabendieb, faules Aaß, Schwein, Mausekopff* geradezu jagen, bietet wohl das beste Beispiel für eine ungenierte Wahl der Wörter, die sich allerdings schon leichter verzeihen läßt, wenn man die rauhe Zeit der Kriegsgreuel mit in Betracht zieht. Und wenn sich Klaj auch oft recht derber Kraftausdrücke bedient, so kann man ihm doch nicht den Vorwurf machen, daß seine Rede auch nur an einer einzigen Stelle schlüpfrig oder gemein sei; übrigens zeigt er in seinen späteren Schriften, besonders in den Friedensgedichten, größte Mäßigung auch im Gebrauche derber Wörter.

Andere volkstümliche Ausdrücke wie *wudeln, brudeln, strudeln, schmutzeln, sumsen, sumseln* u. v. a. sind durch die Lust an onomatopoetischen Spielereien in des Dichters Sprache eingedrungen. Die Vorliebe für die Verwendung altertümlicher Formen mag bei Klaj vor allem durch das Bibelstudium geweckt worden sein. Dem Studium der mittelhochdeutschen Veröffentlichungen Goldasts verdankt Klaj einige, der Sprache des 17. Jahrhunderts völlig fremde Worte wie *Voget, Degen, Recke,* deren Gebrauch aber durch die sprachgeschichtlichen Arbeiten Schottels nach und nach ganz allgemein wurde. Her., Vers 667 nennt Klaj den Herrn Zebaoth einen *dreymalgroßen Himmelvogt* und sagt dazu in den Anmerkungen (S. 54): *Die Römischen Kaiser, Reichsfürsten und sonst die höchste Herrschafft sind Vogte genennet worden . . . So ist auch Gott als ein Herr Himmels und der Erden, ein Vogt benamet worden;* durch Zitate aus Walther, dem Stricker, Otfried und dem Singenberger belegt der Dichter diese Ausdrucksweise. Ebensolche Erklärungen gibt Klaj über die Worte *Recke* und *Degen* auf S. 30—31 der Anmerkungen zum Her., da man eben damals diese Ausdrücke gar nicht verstand.

Formen und Wörter wie *treugen, kreuchen, geust, zeucht, Befehlich, Dale, heint, nächten, schanzen* (= arbeiten) u. a. sind uns heute nicht mehr geläufig, waren aber im 17. Jahrhundert noch nicht ungewöhnlich; dasselbe gilt von Konstruktionen wie: *Das Zugvieh ist gesterbet; der Teufel hat verrekket; der Winter sterbt die Blumen; sie wundern ob den Dingen; die* Gifft, *die* Scheitel, *der* Wehmut; *weil* in der Bedeutung von «während» und «solange als», etc. Durch Einfluß seines Meißnischen Heimatsdialektes lassen sich Schreibungen wie *beigen* = beugen, *durchgutschen, brellen* = prallen, *gewehnen, leschen* u. a. erklären.

Der geschrobenen Kanzleisprache hat Klaj nur dann und wann in den Vorreden und Zueignungsschriften, die zumeist in Prosa verfaßt sind, einige Zugeständnisse gemacht; im übrigen entsprach diese steife Redeweise dem affektvollen Stile des Dichters durchaus nicht.

Lobende Anerkennung verdient die Entsagung, die sich Klaj im Gebrauch der Fremdwörter auferlegte; unser Dichter bedient sich äußerst selten nichtdeutscher Formen und beginnt erfreulicherweise bei sich selbst mit der Durchführung der Wünsche, die er in der «Lobrede der teutschen Poeterey» energisch geltend macht. Aus-

drücke des Kriegslebens wie *Rappier*, *Ordinantz*, *Piquenire*, *Musquetirer*, *Pasport*, *Revier* ließen sich wohl kaum vermeiden, da sie allzu tief in die Sprache eingedrungen waren. Klaj äußert sich darüber in den Anmerkungen zur Auff.; S. 42:

> Oben im 188. Verse haben wir das Wort Valet gesetzet. Hier kan die Jugend merken, daß etzliche Wörter seyn, so auß der Lateinischen Sprache vorlängst entlehnt, und nun als Teutsche gleichsam worden sind, auch von männiglich verstanden werden, als da sind Firmament, Regiment, Reverentz, Cörper, Poet, Regiren u. d. g. Welcher aller man sich sicher und ohn einiges Gewissen gebrauchen mag, weil man sonst andere nicht wol haben kan. Welches nicht weniger von etlichen Frantzösischen zu verstehen, die nunmehr dem gemeinsten Manne bekand, als Capitain, Soldat, Printz und wenig andere . . . . Sonsten solte es uns unschwer gefallen seyn, andere Wörter an die Stelle zu setzen, wo uns dieses nicht sonderlich beliebet hätte.

Sehr unerfreulich finden wir heute die zahlreichen Fremdbildungen auf *—iren*, die im 17. Jahrhundert außerordentlich beliebt waren und auch von vielen deutschen Stämmen gebildet wurden; so begegnen wir schon bei Weckherlin Formen wie *erlustieren*, *prachtieren*, und die anderen Dichter bedienten sich gleichfalls zahlreicher Neubildungen dieser Art; bei Klaj finden sich: *schammeriren*, *masiren*, *tolliziren*, *verglasiren*, *tireliren*, *scharmiziren*, *poetisiren*, *auspoliren*, *verbannisiren*. Abgesehen von diesen wenigen fremden Bestandteilen weist Klaj eine durch und durch deutsche Sprache auf, und wo es ihm an passenden Ausdrücken fehlt, weiß er sich durch Kompositionsbildungen zu helfen, die sich bei ihm in außerordentlicher Fülle bieten. Von Scaliger angeregt, hatte schon Opitz die Neubildungen durch Zusammensetzung angelegentlich empfohlen, und die andern Poetikenschreiber folgten ihm hierin ohne Ausnahme nach; so sagt Buchner (S. 65): «Neuer Wörter können wir in der Poesi ietziger Zeit nicht entbehren, und kann dieselbe ein ieder nach gegebener Zeit anderer Arth setzen und machen» . . .; und ebenso widmet Schottel der «Verdoppelung», diesem «hochkünstlichen Stücke» («Sprachkunst», S. 107 ff.), ein größeres Kapitel; noch lobender sprechen sich Harsdörffer und Birken in ihren Poetiken über den Vorgang der Wortkomposition aus, die nach ihrer Ansicht für eine wahre dichterische Sprache unerläßlich ist. So finden wir denn auch bei Klaj alle nur erdenklichen Gattungen von Zusammensetzungen überaus reich vertreten, zumal unser Dichter hier durch

sein eifriges Studium von Werken aus der silbernen Latinität viel Anregung und Förderung erhielt. Es ist in diesem Rahmen nicht wohl möglich, alle bei Klaj auftretenden Kompositionen anzuführen; einige Beispiele mögen hier genügen:

Subst. + Subst.: *Seelenquäler, Sternenporte, Grabeshauss, Styxmorast, Sorgenleid, Wolkenfeuer, Lobgetümmel, Lügenneid, Himmelgetümmel, Mordgetümmel, Hoffartswind, Segelzelt, Ekkelungemach, Todesschlaff, Siegesprachten, Pfaffenknecht, Volkverreitzer, Alterthumsweise, Kriegsglut, Brandglut, Wellenflut, Grabbegleiter, Hoffnungstraum, Uferstrand, Lippenkuss, Wollustbett, Frevelstoltz, Rabenkind, Reise-, Hüner-, Schlüssel-Mann* u. v. a. Sehr beliebt sind Zusammensetzungen mit *Getümmel* und *Mann.* Häufig finden sich auch Kompositionen dreier Substantiva wie: *Donnermordgetümmel, Federwildskost, Gartenziergepränge, Greuelmeuchelmörder, Christenwürgerschwert, Haderlumpenpack, Sündenlasterschand;* ja, in den And., III, 13 findet sich sogar eine vierfache Zusammensetzung: *Kriegblutmordgetümmel.*

Verbalnomina mit substantivischem ersten Kompositionsglied, z. B.: *Meutmacher, Ehr- und Geldbegeitzer, Spiegelfechten, Eiferbrennen.* Ferner Substantiva mit verbalem ersten Kompositionsglied, z. B.: *Prangewangen, Loderasch* u. a.

Adjektiv (Partizipium) mit substantivischem ersten Kompositionsglied:
bockgefüßt, blutrünstig, lufftbestimmt, lichtbeflammt, flügelschnell, magenleer, purpurrötlich, weltweit, wollenweich, goldgemengt, silberweiß, runtzelschlaff, kunsttapeziert, angstbetrübt, wachsbegilbt, himmelschön; auch hier finden sich dreifache Komposita wie *kohlpechschwartz, kohlschwarzberaucht, hochliechtgestirnt* etc.

Adjektiv + Adjektiv:
gelblichblaß, weißlichrot, feistgepicht, gantznichtig, wütigwild, weißrundlich, bräunlichschwartz, schönbegelbt, dunckeldüster, heiligkeusch, bittersüß u. s. f.

Präpositionalkomposita:
überhell, überschön, durchgeteufelt, überweit u. a.

Alle Zusammensetzungen zeigen bei Klaj zwei Erscheinungen: zunächst liebt der Dichter vor allem die Farbenwirkung durch die gewagtesten Wortverbindungen deutlich zu machen, und dann sollen

die Zusammensetzungen in sehr vielen Fällen nur eine quantitative Steigerung des Ausdrucks herbeiführen, woraus sich auch Komposita wie *Todestod*, *Schelmenschelm* etc. erklären lassen.

Äußerst frei schaltete man mit den Präfixen und Suffixen, die man Verbindungen eingehen ließ, von denen wir heute nichts mehr wissen; so finden wir bei Klaj folgende eigenartige Zusammensetzungen von

Präfix + Verbum:

aus-zieren, -wachen;
auf-gipfeln;
be-geitzen, -bäumen, -blicken, -grauen, -greisen, -stehen (das Blut bestehet mir, d. h. mein Blut steht still), *-glauben;*
ab-fleischen, -kehlen, -leiben, dringen;
ein-sauffen;
er-kriegen, -rennen, -herben;
hinter-hauen (= hintertreiben);
ver-wachen, -warten, -pantzern, -neuen, -hoffen (= falsch hoffen), *-leben* (= sterben);
zer-metzgen.

Im Anschluß daran mögen hier noch einige von den zahlreichen Fällen angeführt werden, wo Klaj Simplicia statt der Komposita verwendet: so finden wir bei ihm *schicken* für 'anschicken', *hitzen* für 'erhitzen', *langen* für 'gelangen', *richten* für 'ausrichten', *sich neuen* für 'sich erneuen', *verleiben* für 'einverleiben' etc.

Noch häufiger sind die Beispiele für den Gebrauch des Partizipiums ohne *ge*-Präfix: außerordentlich oft findet sich *kommen* statt 'gekommen', ferner *blieben* statt 'geblieben', *geben* statt 'gegeben' etc.

Adjektivbildungen auf -lich, -ig, -ich:

auch hier zeigt die Sprache des 17. Jahrhunderts größeren Formenreichtum und stärkere Freiheit der Neubildung; bei Klaj treffen wir hier manche Verbindungen, die uns heute fremd geworden sind:

-lich: *bößlich, leibhaftiglich, mildiglich, schwerlich* (in der Bedeutung 'hart, schwierig').
-ig, -icht: *ungestümig, fruchtig, falbig, blümig, gedreitig, siebenfächtig, fedrig; laubicht, bergicht, körnicht, neblicht, blümicht, leimicht* etc.

Außer Gebrauch sind heute auch die beiden Wörter *unglückhafft* und *die Fäulung,* die sich bei unserem Dichter finden.

Wie weit die bei Klaj vorkommenden Kompositionen eigne Schöpfungen sind, läßt sich bei der damals allgemeinen Beliebtheit von Neubildungen mit Bestimmtheit nur sehr schwer entscheiden und würde eine genaue historische Betrachtung der ganzen Literatur der Zeit erfordern. So viel ist jedenfalls gewiß, daß manche Komposita Klaj selbst angehören, vor allem Neubildungen der Art, wie sie seinem phantasiereichen und wenig wählerischen Kopfe entsprangen, ohne sich jedoch ihrer Bizarrheit wegen späterhin erhalten zu können. Der Ausdruck *Machtwort* findet sich nach Borinskis Ansicht zum ersten Male in Klajs «Lobrede der teutschen Poeterey»; es ist wohl möglich, daß unser Dichter, der die sprachgeschichtliche Bedeutung Luthers genau erkannte und sich in seinem Wortschatz häufig an die Schriften des großen Reformators anschloß, für seine Zeit die Komposition *Machtwort* wieder neu entdeckte; tatsächlich aber findet sich dieser Ausdruck schon in Luthers Schriften.[1]

B. Syntaktisches.

In seinem Satzgebrauch wirkt Klaj recht anschaulich und unmittelbar. Er bedient sich vorzugsweise parataktischer Verbindungen oder ganz einfacher Nebensätze, die den Sinn leicht und scharf hervortreten lassen. Um seine Rede eindringlich und wirkungsvoll zu gestalten, gebraucht er, vor allem in den Oratorien, sehr viele Frage- und Ausrufesätze; er folgt dabei wohl einem Rate Buchners, den dieser dem Poeten gibt (S. 66—67): «weil sein Weg auff belustigen steht und aber solches zuförderst erhalten wird, wen man immer etwas neues vorbringt, so hat er dahin fleißig zu sehen, daß er eine Rede auff viel und mancherley weise abwechseln und verändern könne . . . . dann ich kan erstlich von einem Dinge schlecht durch ein bloßes bejahen, oder verneinen, und dann mit einer Bewegung reden» . . . Buchner lehrt dann weiter, wie die Rede durch die «Verwunderung», die «gestalt einer Frage» und die «gestalt» eines «Beklagens» verändert werden könne. All' dieser Kunstgebräuche

[1] Siehe J. und W. Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 6, Spalte 1416 (1885): danach findet sich «Machtwort» schon bei Luther in der krit. Gesamtausgabe seiner Werke, Bd. 3, S. 345ᵃ (Weimar 1883—85).

hat sich Klaj in ausgedehnter Weise bedient; seine Personen stellen häufig Fragen an sich selbst, ermuntern sich durch laute Ausrufe, feuern sich und andere mit kurzen, kräftigen Worten an, ja sie zeigen sogar ihre innersten Bewegungen mit eignen Worten an. Die Interjektionen *ach, oh, hui, auf, fort, hört, hilf* etc. spielen überall eine große Rolle, und einfache und doppelte Verneinungen finden sich viel häufiger, als wir es uns heute überhaupt vorstellen können. — In vielen Fällen ermangeln die Schriften Klajs einer gleichmäßigen Durcharbeitung und Nachbesserung; die Sätze überstürzen sich häufig, die Gedanken finden nicht alle genügenden Ausdruck, und einzelne Bestandteile der Rede werden ganz übersehen. Fehlen des Verbs finden wir darum auch bei Klaj durchaus nicht selten, und Beispiele wie die folgenden lassen sich fast auf jeder Seite nachweisen, wobei allerdings manchmal absichtliche Auslassung vorliegen mag:

Geb., S. 3: *Im Fall das Wachs noch weich, kann man mit ihm verfahren;*
Auff, S. 5: *Wer wil uns doch den Stein, der übergroß, abheben?*
Geb., S. 41: *Der das Leben, der wird geben, Gustav Carlen langes Leben;*
Geb., S. 2: *So bald das Wort von Mund, ward es zu hartem Stein;*
Geb., S. 2: *Das Sternlicht, das geschwäntzt;* usw.

Bildungen wie *ich wil den, ich wil euch,* die ohne Zweifel dem lateinischen *quos ego* nachgeahmt sind, begegnen uns nicht selten.

Empfindlicher sind die Abweichungen, die sich Klaj in bezug auf die Wortstellung vom allgemeinen Sprachgebrauch gestattete, obgleich sich die Poetiken ohne Ausnahme gegen diese Unsitte wandten; so sagt z. B. Buchner (S. 49): «Hierbei ist auch zu erinnern, daß man deß Verß oder Reimes halber durchaus die Wörter nicht versetzen, und deren natürliche Ordnung trennen und verwenden soll». Unser Dichter überschreitet aber weit das Maß dessen, was man dem Poeten mit dem Begriffe der dichterischen Freiheit entschuldigen könnte; hören wir nur einige Beispiele:

Geb., S. 2: *das Wort, des Mannes Wort Ja must und Amen seyn;*
Geb., S. 13: *wil zu Dianen hin, die mit dem Götter Orden auf diesem Felsen soll seyn angebetet worden;*

Geb., S. 45: *Ich mein, es ließ sich weisen*
Des Magens Zürnen ab mit achtmal hundert Speisen;

H. H., Vers 189—194:

Weil unter euch keiner uns widergebäumet,
Da die Belialen den Himmel geräumet,
So solt ihr in Fröhlichkeit
Ewig leben, und nicht minder
unbesorget nach der Zeit
Seyn als Chur- und Himmelskinder.

Ähnliche Verbindungen treten äußerst häufig auf und bilden einen weiteren Beweis dafür, wie frei und unbesorgt der Dichter mit der Sprache umspringt. Mit Recht tadelten Morhof und andere später diese Unregelmäßigkeiten Klajs und seiner Freunde im Pegnitzorden.

C. Ästhetische Erweiterungen des Sprachstils.

Es ist allgemein bekannt, daß man in der Nürnberger Dichterschule größten Wert auf den Schmuck der Rede legte und darin oft mehr leistete, als sich mit dem guten Geschmacke vertrug; man war eben eifrig bemüht, die poetische Ausdrucksweise möglichst weit über die Prosa- und Umgangssprache zu erheben. Mit Hilfe seiner starken Phantasiebegabung und des ihm zur Verfügung stehenden Wortreichtums brachte es Klaj auch auf diesem Gebiete zu einer ganz erstaunlichen Fülle der Formen und Gedanken.

I. Objektive Apperzeptionsformen.

Zu den buntesten Blüten hat sich bei Klaj und vielen anderen Dichtern jener Zeit der Gebrauch der

1. personifizierenden Apperzeptionsform

entwickelt. Unser Dichter mißt alle Dinge am Menschen und scheut nicht vor den gewagtesten Beseelungen lebloser Gegenstände zurück, wo er dadurch größere Wirkung zu erzielen hofft. Am weitesten geht er dabei in der Personifizierung des Himmels, der Sonne, des Mondes und der Gestirne, wovon einige Beispiele aus seinen Schriften Zeugnis ablegen mögen:

Auff., S. 2: Sehet, wie schimmert die güldene Sonne,
Hüpffet und springet vor Freuden und Wonne.

Auff., S. 5: Die Feuerrohte Sonn mit aufgeflamten Haaren,
Die mit verklärtem Haubt des Himmels Gunst entdeckt,
Die Goldgestralte Lufft und alle Welt erweckt;

H. H., Vers 222—226: Da, wo die Wolckenfeur in heißer Bahne rennen,
Da, wo die Jungfrau stets an einer Stelle blinkt,
Und auch der weiße Bär, der niemals Wasser trinkt.
Und wo der Stunden Schaar in voller Röhte lachen,
Die nicht zu Bette gehn, und sich auch nicht verwachen . . .;

Auff., S. 17: Der Silberweiße Mond gehörnet überlacht;

H. H., 487—489: Der blancke Orion der weißbereiffte Wächter,
der seinen Degen blöst, nicht sonder groß Gelächter
deß liechtbeflamten Heers . . .;

L. C., Vers 673: der Himmel stund bestürtzet;
Auff., S. 21: Drüm ist der Himmel froh;
Auff., S. 4: Die Sonne schläfet noch;
Her., Vers 17—18: Der Reisegeferte (= der Stern über Bethlehem)
Wie lacht er uns an.

In ähnlicher Weise werden auch die Erde, das Meer, die Winde, die Berge und Flüsse mit menschlichen Empfindungen und Tätigkeiten ausgestattet; so lesen wir:

H. H. (Überreichungsschrift): Die Welt jemehr sie graut, jemehr sie sinnet auß;
Es saget der Magnet, wo unser Fichtenhauß
Hinläufft . . .;

H. H., Vers 102: Lufft und See und Erde brüllen;
Her., Vers 4: Es tantzen die Schantzen, die Berge, das Meer;
Her., Vers 114: Erd und Wasser muß erröhten;

H. H., Vers 109—110: Die betrübte Hölle bebt, das verbrante Raubschloß zittert,
Auch der bodenlose Grund seuffzet, da er Christum wittert;

H. H., Vers 128: Wie wenn sonst des Wetters Grimm pfeifet um die Segelmaste;

H. H., Vers 543—546: Wilkommen, süßer West, hol Atem aus dem Grunde
Blaß unser Schiflein an mit voller Brust und Munde,
O günstiger Nordwest, wir ankern, stehe auf,
Blaß hurtig, wie du thust, daß deine Beute lauf . . .;

Her., Vers 95: Der sanfte Westwind ringt mit dem belaubten Zelt;

H. H., Vers 513: Komm Nordwind komm, du Sud steh auf
Nim durch den Garten deinen Lauf.

Aber mit den angeführten Beispielen sind die verschiedenen Gattungen personifizierender Apperzeption bei Klaj nicht erschöpft, und es lassen sich hier noch sehr viele andere Erscheinungen nennen; so werden z. B. die Blumen beseelt:

Auff., S. 12: Ach sagt mir, ihr Violen . . .;
H. H., Vers 272: die flüchtigen Narzissen mit den Violen tantzen etc.;

Den Vögeln werden menschliche Eigenschaften und Empfindungen zugeschrieben:

Auff., Vers 207: das Luftvolk ist erfreut . . .; u. a.,

und von den Augen sagt unser Dichter gar:

L. C., Vers 284—285: Da rechte Zeit zu Threnen
Da laget ihr zu Bette
Und schnarchtet in die Wette.

Verfällt Klaj so nicht selten in recht geschmacklose Bilder und Vorstellungen, so ist doch andrerseits auch nicht zu leugnen, daß es ihm in vielen Fällen gelungen ist, seine Dichtung durch die beseelende Apperzeption zu heben, anschaulich zu machen und in die Darstellung allbekannter Stoffe eine willkommene Abwechslung zu bringen. Von der, poetisch weit weniger wirksamen allegorischen Auffassungsweise hat Klaj nur sehr geringen Gebrauch gemacht. Wenn er in den Friedensgedichten Irene, Bellona, die Fröhlichkeit und einige andere Gestalten dieser Art auftreten läßt, so geschieht das in einer Weise, die sich recht wohl ertragen und genießen läßt; an die Geschmacklosigkeit seiner Freunde Harsdörffer und Birken reicht Klaj hier nicht im Entferntesten heran.

2. Metaphorische Apperzeption.

a) Einfache Metapher:

Buchner sagt in seiner Poetik (S. 80): «Diß erinnern wir noch allein, daß ein Poet zuförderst sich befleißen solle, schöne Metaphoren zugebrauchen, dann fast nichts anders die Rede herrlicher, ansehnlicher, und auch lieblicher und angenehmer macht, als eben dieses, wann man recht damit umbgehet, und die Metaphoren nicht zu dunkel, oder zu weit hergenommen seind». Klaj hat sich diese Mahnung des Lehrers gesagt sein lassen und seine dichterische Sprache mit einer überaus großen Zahl von Metaphern

geschmückt, die er nach der Anweisung von Opitz vor allem aus den Lateinern herholte. Aber auch die bekannten deutschen Poeten, darunter besonders wieder Paul Fleming, boten unserem Dichter einen reichen Schatz von Metaphern, den er ebenfalls tüchtig benutzte; und endlich verdankte er noch recht viele Einfälle seiner eignen lebhaften Phantasie und seinem eifrigen Bibelstudium.

So nennt er die Sonne den *wachsbegilbten Ball, die Seel, das Hertz der Welt,* den *Sternen-Printz,* die *Fakkel dieser Welt,* die *Himmelskertze,* das *Auge dieser Welt,* usw.

Der Mond wird *blasses Schwesterlicht, Hörner Angesichte, liechtentlehntes Liecht* genannt.

Der Himmel ist das *königliche Dach,* die *Festung der Unsterblichkeit,* das *blaue Wolckenbuch, Junonens blauer Saal,* das *hohe Sternenhauß,* das *Mondenhauß,* das *blaue Dach,* oder auch einfach das *Blaue.*

Die Sterne werden als *güldne Sternensaat* und *blankes Chor der Nächte* bezeichnet; die Planeten heißen *Irre-Sterne.*

Die Hölle ist *das nimmerliechte Hauß,* die *Schwefelglut,* das *beschwartzte Reich;* die Erde wird *Menschenhaus,* die Luft das *Leere* genannt.

Das Meer wird unter gleichzeitiger Verwendung der Synekdoche als *das aufgereitzte Saltz,* das *erboste Saltz,* das *grüne Saltz,* der *gesaltzene Schaum* bezeichnet.

Der kalte Nordwind wird (metaphorisch und personifizierend zugleich) als *der Gärten scharffer Richter* (Scharfrichter) bezeichnet.

Der Winter ist der *Wiesen Tyranney,* daneben (personifizierend) der *Felderbereiffer und Wiesenzerschleiffer.*

Der Blitz wird *liechter Wetterboltz,* und der Hagel (lediglich umschreibend) *rundgefrornes Sommereiß* genannt.

Die Engel bezeichnet der Dichter als *flügelschnelles Heer, deß Blauen Bürgerschafft.*

Die Vögel sind das *Lufftvolck,* die *zwitzscherten Sänger,* das *klingende Geflügel,* die *Lufftbestimte Schaar, Gottes Lufftgesind,* das *Botenvolck.*

Das Schiff heißt *Fichtenhauß, ein daumendicker Baum, der Dannenbaum des Schiffers.*

Die Fische sind die *kleine Schuppenrott,* das *buntbeschuppte Heer,* die Bienen die *Honigvögelein,* die *Kleinergrimte Zucht,* die *Honigmeisterinnen;* der Honig heißt *Blumenmost,* der Imker *Bienenmann.*

Der Adler ist der *Vogelfürst;* und ferner (bloß umschreibend, nicht eigentlich metaphorisch): der Storch *der schlanke Fröschefeind,* der Wolf *der Lämmerfeind,* das Krokodil des *Nilus Wurm,* der Phönix *der Erbe seines Leibs* (anschließend an die S. 173 f. erwähnte Tiersage). Die Tränen heißen *der Weiber Zährenregen,* der *Augen Bach,* die *nassen Kummertöchter,* und die Augen werden die *keuschen Wangenwächter* und die *Stirnenwächter* genannt.

Das Blut ist der *röhtlichgefärbete Must* oder der *rohte Lebenssafft,* die Seele *des Leibes Gast,* der Schlaf *des Todes Ebenbild;* die Arme sind der *Arme Band,* die Sorgen *der magren Sorgen Schaar.* Die Teufel nennt der Dichter *die berauchten Geisterlein,* kostbare Metalle der *Erden Marck* und die Seide *bunte Würmermüh,* usw.

Diese Beispiele erschöpfen jedoch Klajs Metaphernschatz nicht im Entferntesten und bieten nur einige Anhaltspunkte, aus denen man ersehen kann, woher der Dichter seine Bilder holt. Am deutlichsten tritt Klajs Reichtum an poetischen Umschreibungen hervor, wenn man die zahllosen Metaphern ins Auge faßt, mit denen die heiligen Personen Christi, Mariä, Gottes usw. bedacht werden. Für Christus finden wir u. a. die folgenden Bezeichnungen: *du wohlgeziertes Fürstenblut, du meines Lebens Auffenthalt, Augentrost, der Hölle Gifft und Pest, lieber Buhle, der starke Schlangentretter und große Menschenretter, der Goliathwürger, treuer Menschenfreund, trauter Pelikan, unser Simson, Sternenprintz, himmlischer Sieger, der Länder Fürst, Jungfernkind, der Menschen liebes Heil, der Engel süße Lust, der schöne Bräutigam, der große Waffengott, der König aller Ehren, der Heere Herr, der große Menschenartzt, der Heldenheld, der stoltze Hirtensohn, des Todes Tod, Fischerfürst, das Kind der Nächte Nacht, der Lebensfürst, des heilgen Heiles Liecht, der Glantz der Herrlichkeit, Jesse Zweigelein, heilges Engel-süß, keusche Mutter-lust, Jacobs-stab, Israels Führer, Davids Frucht, heilges Kind, Printz der Provintzen* usw. Nicht selten wird Christus mit ganzen Metapherhäufungen genannt; so liest man in der H. H., Vers 494 ff.:

> O Himmels Adeler, O Recher zweymal Recher,
> Erlöser, Jungfernkind, Jehove, Höllenbrecher,
> Gutgeber, Seelenfreund, Erretter Segensvol,
> Beherrsche deine Burg nun mehr als dreymal wol.

Besonders in Fällen wie diesem letzten finden sich zahlreiche Entlehnungen aus dem biblischen Wortschatz.

b) Gleichnisse:

Diese Gattung der ästhetischen Apperzeption wurde hauptsächlich von Harsdörffer immer und immer wieder empfohlen; so läßt er z. B. im 5. Buche der «Gesprächspiele», S. 39, die Kassandra Schönlebin sagen: «Ich hab oftmals wahr befunden, was ich, in Betrachtung der Heroldskunst, von H. Reymund gehöret, daß die Gleichniß sey wie deß Blinden Stab, dadurch man ergreiffe, was man sonst nicht finden oder nennen kann». Borinski (S. 195) nennt das Gleichnis geradezu die «corona» der Pegnesischen Poetik. Bei Klaj finden sich eigentümlicherweise sehr viele ausführliche Bilder aus dem Seeleben, die aber nicht Eigentum unseres Dichters sind. So ist z. B. das folgende Gleichnis (H. H., Vers 128 ff.) aus Lucans «Pharsalischer Schlacht» entlehnt:

Wie wann sonst des Wetters Grimm pfeifet üm die Segelmaste,
Wann die Seen spielen ein, das ümschaumte Schif zudekken,
Reissen es bald Himmelan, bald zur Höllenab mit Schrekken,
Daß der Steurmann anfängt: Nun, wir müssen alle sterben,
Springet selber über Port, suchet selber sein Verderben,
Unverhoffet brechen durch die vergülden Sonnenstralen,
Den erhitzten Meeresschaum überlieblich außzumahlen,
Schließen ihren Himmel auf, ihren Himmel, den sie lieben:
So wird hier in einem Hui das Gewölke gantz zertrieben.

Aus Vidas Dichtung stammt ein ähnliches Bild, das sich ebenfalls in der «Höllenfahrt» Klajs, Vers 247 ff., findet:

Wie wann dem Schiffermann begreiset Haar und Wangen,
Und er das letzte Mal zu Segel ist gegangen,
Sagt er, was Raht, im Fall der Mast schlägt über Port,
Das veste Rohr zerspringt, die Schluppe[1] gehet fort,
Er weiset seinem Sohn die klugen Schifferränke,
Den Strudel, Felsengrund, die Klippen, Scheren, Bänke,
Was Raht, wann jetzund läufft der Balke taub und blind,
In sein Verderben hin, durch Wetter, Sturm und Wind.

Andere Gleichnisse aus dem Seeleben finden sich im «Herodes» Vers 137 ff., 353 ff., 419 ff., 424 ff. und seltener in den übrigen Schriften.

Daß unser Dichter vielfach Vergleiche mit biblischen Personen, vor allem Simson, David, Noah, anstellt, kann nicht Wunder nehmen.

---

[1] Schluppe = Schaluppe.

Eine Reihe von Gleichnissen ist auch aus dem Tierleben übernommen, so im Her., Vers 473 ff.:

> Der Habicht, wenn er frü nach Raube hungrig strebet,
> Schwingt seinen Fittig auf, verdrehet sich und schwebet,
> Sticht auf das Hünerhaus her aus der Morgenlufft,
> Die Henne merket ihn, und ihren Küchlein rufft,
> Das aus der Schalen kaum vorgestern war gekrochen,
> Hat in dem Flügeldach sich der Gefahr entbrochen:
> So denkt ein Theil, ihr Kind zu retten aus Gefahr . . .;

ferner in demselben Drama: Vers 451, 133, 145. Aus dem Jägerleben stammen zwei Gleichnisse, die Her., Vers 65 und Auff., S. 4 stehen; das erste dieser beiden lautet:

> Wie wann der Jäger lauscht in frischbegraster Flur
> Und ohngefehr geräht auf eines Wildes Spur,
> Denn eilt er mit dem Zeug, die Läger zu ümstellen,
> In Meinung, einen Hirsch mit seinem Pfeil zu fällen,
> Kömt dann die düstre Nacht, die treuget seinen Sinn,
> Das mit dem Sonnenschein ist Raub und Hoffnung hin.

Fast alle im «Herodes» vorkommenden Gleichnisse sind aus der lateinischen Vorlage des Heinsius übertragen, auch das Bild vom Kreisel, mit dem sich der wütende König vergleicht: Vers 373 f.:

> *Ich hab nirgends keine Ruh, wie der Kinder runder Kreusel*
> *Von der Peitschen Krafft beköml, sich verdrehet mit Geseusel.*

Aber die weitere Ausführung der in den lateinischen Vorlagen gebotenen Gedanken gehört doch Klaj selbst an, und hier zeigt der Dichter eine gewisse Begabung für die anschauliche Wiedergabe der Vorgänge und Bilder.

Von den übrigen objektiven Apperzeptionsformen ist bei unserem Dichter die

3. Antithetische Apperzeption

noch in reichem Maße entwickelt. Vor allem die Darstellung von Christi Leben bot Klaj häufige Gelegenheit zur Verwendung dieses wirksamen Stilmittels. In den Weihnachtsschriften finden sich viele Stellen, wo der Dichter in breiter Ausführung den Kontrast hervorhebt zwischen dem niedrigen Stall in Bethlehem und der erhabenen Gestalt des Gottessohnes. So lesen wir im 6. der «Weihnachtsgedichte» vom Jahre 1648:

Der alle Thier ernährt, den hungert nach Gemüß,
der Himmel ist so klein als klarer Gries und Kieß.
Der alls trägt auff der Hand, wird auff der Hand getragen
der mit dem Donner kan die Welt in hauffen schlagen,
der weinet in der Welt. Der wie ein Löwe brüllt
erzittert für den Stier in Windeln eingehüllt . . .
Der ligt im Schoße bloß, der alle Kleidung macht:
die Freude grämet sich; der bleiche Kummer lacht;

ähnliche Gedanken enthält das nächste Stück der Sammlung und die übrigen Weihnachtslieder. Ebenso fordert Christi unverschuldetes Leiden und Sterben den frommen Dichter zu antithetischen Vergleichen heraus; ein charakteristisches Beispiel hierfür findet sich am Anfange des «Leidenden Christus», Vers 1—44, wo die blühende und fröhliche Natur dem bitteren Sterben des Heilands gegenübergestellt wird; die verschiedenen Metra sollen den Kontrast noch verstärken helfen; es folgen nämlich immer auf vier daktylische vier trochäische Zeilen in dieser Weise:

Vers 36ff.: Die Buchen und Eichen verbinden sich feste,
Sie strekken, bedekken die laubichten Aeste,
Sie schatten die Matten, sie breiten sich aus,
Sie zieren, volführen ein lebendes Haus.
Jesus du bist ausgespannet,
Deine Glieder sind zerrekket,
Deine Hände weit gestrekket,
Ja dein Leben ist verbannet.

Weitere Verse dieser Art finden sich in der «Trauerrede», im 11. Liede der «Weinachtsgedichte 1648» und an vielen anderen Stellen verstreut.

Kann auch die Wirkung solcher Antithesen nicht geleugnet werden, so werden sie von Klaj doch manchmal in spielerischer Weise zu weit getrieben und die Gegensätze bis ins Lächerliche gesteigert.

4. Epithetische Apperzeption.

Buchner sagt darüber S. 68 f.: «Die Wörter aber für sich belangend, So kan ich erstlich die eigentliche Nahmen der Dinge ohne allen Zusatz und verblüming setzen, als wann ich den Himmel, Himmel, und die Erde, Erde, und so fortan bloß nenne. Zum andern kann ich etwas darzu thun, Epitheta, und also sagen: der

schöne, blaue, gestirnte, etc. Himmel .... denn Reimen eine Zierde, und mag man nicht nur eines, wie bey den Lateinern im Brauche, sondern nach Gelegenheit wohl zwey, wie bey den Griechen, ja noch viel mehr gestalter dinge, brauchen . . .» Doch warnt er auch vor zu häufigem Gebrauch: «es müste der Verß schwülstig und vollblütig werden, sonderlich wann dieselbe von anderen Wörtern auff eine neue weise zusammen gesetzt, also daß sie fast in gemeiner Rede nichtüblich wehren». Ebenso spricht sich Zesen im «Helicon» (S. 201) gegen zu starke Verwendung der Epitheta aus; denn sie «sollen nuhr zur zierde dienen, und noht-wendig, doch auch nicht alzu viel und zu kunter-bunt, gebrauchet werden, damit sie nicht mehr ekel, als anmuht, veruhrsachen». Eine sehr große Rolle spielen die schmückenden Beiwörter im Nürnberger Kreise, und Harsdörffer kann sich keine Dichtung ohne zahlreiche «Bey- oder Ansatzworte» denken; denn «Hieraus erkennet man etlicher maßen den Poeten, wie den Löwen aus den Klauen, dann nicht das geringste Meisterstuck hierinnen verborgen liget» («Poetischer Trichter», S. 94). Klajs Schriften weisen zahlreiche Epitheta auf; und zwar finden wir bei ihm weniger homogene als heterogene Zusatzworte, wodurch sein Stil einen charakteristischen Ausdruck erhält. Besonders häufig begegnen wir hier wieder der beseelenden Apperzeptionsform; so sagt der Dichter z. B.: *die hüpfende Sonne, der traurige Winter, das abgegrämte Leid, der hocherfreute Morgen, die erboste See, der erzürnte Himmel, die betrübte Hölle, das strenge Meer, der friedgesinnte Lauf des Wagens, die sorgenstille Nacht, der fromme Friede, die erblaßte Furcht, das geschreckte Blut, die schwangre Flut und Welt, die flüchtigen Zügel, die gesunden Auen, die stoltzen Schuppen, die mageren Sorgen, das trächtige Feld,* usw. Nicht weniger zahlreich sind die Fälle, wo uns metaphorische Epitheta begegnen; so findet man: *die wollenweiche Hand, der rosenfarbne Pfad, die flüchtigen Narzissen, die weichen Kinderzähren, das Goldgemengte Haar, die milchsüsse Lieblichkeit, der blümigte West, die Honigsüssen Lehren, das Glasegrüne Meer, die Silberblanken Flügel, der schwartze Tod, das heiliggrüne Öl, das gebrante Hertzeleid, der gelblichblaße Tod* usw. Wir bemerken hier wieder in starkem Maße Klajs Vorliebe für *ausmahlende* Epitheta und farbenprächtige Darstellung. Weit seltener finden sich antithetische Epitheta wie: *das angenehme Grab, die braune Schwärtze, der beliebte Leichenstein,* usw.

5. Umschreibende Apperzeption.

Auch hierfür lassen sich bei Klaj ziemlich viele Beispiele nachweisen (vgl. auch oben S. 198). So finden sich im «Herodes» folgende Umschreibungen für den Vorgang des Sterbens:

Vers 58: *augenblicklich werden kalt,*
Vers 28: *zu dem großen Hauffen reisen,*
Vers 195—196: *Die Freunde sind dahingegangen,*
Wo nimmer nicht ist herzulangen.

Häufig werden Zeitbestimmungen durch Umschreibungen wiedergegeben:

Her., Vers 360: *Würget, was zwey Weitzenähren hat erlebet auf der Welt;*

Her., Vers 395: *Was die Stadt von Mannesbildern in zwey Jahren hat gebracht;*

L. C., Vers 147: *Es hat die heilge Zeit der Widder wiederbracht,* d. h. es ist wieder Ostern;

Einleitung zur «Lobrede»: *Heult nicht der Nordenwind! der rauhe Felderfeind,*
Das Goldgestralte Liecht zweymal vier Stunden scheint . ., d. h. es ist die Zeit der kürzesten Tage, wo die Sonne uns nur acht Stunden leuchtet.

H. H., Vers 216—217 sagt der Dichter: *Es hat der Silbermond so blanke Klarheit nicht, Auch wenn er trächtig blüht,* womit er ausdrücken will, daß selbst der Vollmond nicht so hell leuchtet.

L. C., Vers 413 sagt Judas: *Ich will mein Grab aufrichten in der Lufft,* d. h. er will sich erhängen.

Her., Vers 345 spricht der König: *Der Brüder par besitzt geflamte Schwefelbänke,* und meint damit, daß die beiden Brüder in die Hölle gekommen sind.

Die zukunftskundigen Weisen aus dem Morgenlande nennt der Dichter im Her., Vers 80:

das Volk, das deuten kan, was heimlich eingestikt
Dem blauen Wolkenbuch, usw.

6. Metonymische Apperzeption.

Diese Apperzeptionsform tritt bei unserem Dichter ebenfalls verschiedentlich auf, so findet sich z. B. in der Überreichungsschrift zur H. H. folgende Stelle:

> Die Elbe höret zu . . .
> Die Ocker ist gelehrt, den Teutschen Ruhm zu preisen,
> Sie rührt der Harfen Zier in jüngsterfundnen Weisen,
> „ Die Pegnitz stimmet ein . . .

es ist unschwer zu erkennen, daß hier unter den genannten Flüssen in Wirklichkeit deren anwohnende Dichter zu verstehen sind. Ganz ebenso liegt die Sache, wenn Klaj im W. 1. sagt: *das Dorff geht in das Feld*, oder wenn er im Geb. die *Cantzeln* und das *Rahthaus* sprechen läßt und damit die Vertreter des geistlichen und des Richterstandes meint.

II. Subjektive Apperzeptionsformen.

Wir verstehen darunter diejenigen Apperzeptionsformen, welche nicht wie die eben besprochenen eine Erweiterung des Vorstellungsgehaltes, sondern lediglich eine Steigerung der Gefühle und Affekte bewirken.

Klaj neigt in den meisten seiner Schriften zu einem Überschwang des Ausdruckes und bietet daher auch zahlreiche Beispiele für die Erscheinung der

1. Hyperbel,

wobei er sich nicht selten zu schiefen, allzu phantasievollen Vorstellungen hinreißen läßt.

Her., Vers 144 f. sagt der König:

Schlag mit Blitz und Donner drein und zerstikke die Propheten,
Daß für unsers Zepters Macht Erd und Wasser muss erröhten;

Her., Vers 338: *Das Kind, an welchem man nicht Ort zu Wunden findet* (weil es deren schon zu viele empfangen hatte);

H. H., Vers 371 f.:

Sie singen überlaut, das alles walt und hallt,
Dass von dem Seitenspiel der Erdbau wiederschallt;

H. H., Vers 157—158: *Michael lässt Salven schiessen,*
Dass man es im Himmel hört;

L. C., Vers 575—576: *Da wo des Adams Knochen*
Im warmen Sande kochen;

Her., 553 ff. schwört Herodes:

So waar ich König bin, er muß sein Leben enden,
Trüg auch der Götter Gott selbstselbsten auf den Händen
Das lumpen Lumpenkind. — Was noch von Davids Haus:
Will ich mit Stumpf und Stil vertilgen Wurzelaus:
Eh wird der müde Greiß (sc. Atlas) abwerffen sein Gewölbe,
Der groß und kleine Bär sich senken nach der Elbe,
Eh mich die Boßheit läst!

Recht interessant ist die folgende Stelle aus der Zuschrift zum Geb.:

Kein Mensch, kein Engel nicht die Glut entwerffen könte,
wanngleich das Himmelblat Papyr, das Weltmeer Dinte,
der Wald ein Schreibezeug.

Auch Entgleisungen wie diejenige auf S. 5 des «Herodes», wo der Dichter sagt: *Herodes läufft auf der Abgesandten Anbringen die Galle über,* finden sich noch verschiedentlich, ohne daß man natürlich solche Stellen allzu wörtlich zu nehmen braucht.

2) Klimax

findet sich bei unserem Dichter so gut wie gar nicht; Klaj zeigt überall eine solche Erregung und Begeistrung, daß er nirgends zu einer Steigerung seiner Gefühlsausdrücke kommt. Höchst selten sind Fälle wie

Auff., S. 22: *Das Raubschloss ist gestürmt, geschleiffet, ausgebrannt,*

wo sich vielleicht eine Klimax erkennen läßt. Dagegen bieten sich zahlreiche Beispiele für

3) Wortwiederholungen.

Zunächst begegnet man hier häufig Wiederholungen von Interjektionen und Ausrufen, die einfach zur Verstärkung des Ausdruckes dienen sollen, z. B.:

Ach, ach!; Fort, fort!; Auf, auf, auf! Wohin, wohin?; Holla, Lermen, Lermen, Lermen!; Sieg, Sieg, Jo Sieg!; Sieg jo! Krieg! usw.

Dann finden sich aber auch zahlreiche Fälle, wo ein Wort wieder aufgenommen wird, um es besonders hervorzuheben, wie im

H. H., Vers 199: *Ihr, ihr andern musicirt;*
Her., Vers 27: *Dieses, dieses kalte Eisen;*
L. C., 246: *Von euch, von euch, von euch ihr Mörder und Verrähter;*
Auff., Vers 340: *Ich will, ich will . . .;*
Her., Vers 206: *Greifft an, Greifft an . . .* usw.

4. Häufung sinnverwandter Wörter und Ausdrücke.

a) Tautologie.

Opitz lehrte im «Buch von der deutschen Poeterei» (Braunes Neudruck, S. 33): «Die Poeten, denen mehr freyheit als den Oratoren eingeräumet ist, können auch wol den schnee weiß, und den wein feuchte nennen»; damit wurde der Tautologie in der Dichtung des 17. Jahrhunderts Tür und Tor geöffnet, und auch bei Klaj finden sich zahlreiche Verbindungen wie: *die schwimmenden Fische, die kummerreichen Schmertzen, das gesaltzne Meer* usw.

Wichtiger aber ist für unseren Dichter die Erscheinung, daß sich in demselben Satze Wörter desselben Stammes, aber verschiedener Wortkategorien nebeneinander finden. Zeigte sich dieser Gebrauch der Annomination damals im allgemeinen schon recht ausgeprägt, so fand er im Nürnberger Kreise des «Spielenden» noch ganz besondere Pflege. Bei Klaj häufen sich die Fälle dieser Art des Wortgebrauches jedenfalls in geradezu unheimlicher Weise; im «Herodes» z. B. finden sich unter vielen anderen die folgenden Wendungen: Vers 117: *an Mangel mangelt nichts;* Vers 400—401: *Wenn die Straffe nicht betrifft, Strafft die straffgefürchte Furcht;* Vers 405: *Schlägt ein Hertz sonder Hertz, Gemüte sonder Mut;* Vers 483: *Ihr Helffen hilffet nicht;* Vers 485: *Noch thierischer als Thier;* Vers 528: *Das Gifft, der Strik, der Dolch gräbt Gräber ohne Grab;* Vers 401: *Das Leben lebet kaum.* Im «Leidenden Christus» finden sich Beispiele wie: *Unglückhafftes Unglück* (Vers 363); *daß Unschuld schuldig wird, bin ich nicht Schuld daran* (Vers 492). Noch häufiger findet sich die Erscheinung im «Geburtstag des Friedens»: S. 1: *dass die Besiegerin in der Besiegten ligt;* S. 2: *Ein Baumkleid kleidet ihn; hat einen Zaun gezäunt; Ein Bissen Brod im Saltz begliederte die Glieder; mit rechtem Recht;* S. 3: *Ach Teutschland nicht mehr Teutsch; die schmincket sich mit Schminck,* usw.

An dieser Stelle mögen auch noch die sogenannten «Zwiderworte», wie Birken sie nennt, erwähnt werden; bei Klaj begegnen uns davon zahlreiche Muster wie: *Heldenheld, Lentzenlentz, Schelmenschelm, Todestod,* usw.

b) Kumulation

findet sich bei unserem Dichter verhältnismäßig oft und wirkt in manchen Fällen durch die Menge der gehäuften Begriffe geradezu verwirrend:

Auff., S. 17: *das Belial erschlagen, Ermordet, ümgebracht, zerquetschet und gefält;* Her., Vers 142: *Stampft, wiehert, schäumt und schnaubt, es reuchet Streit und Siegen*; Her., Vers 168: *Moräen, würgen, metzgen, töden, weil ein Degen haut und sticht;* Her., Vers 452: *Jetzt dort, jetzt dahin laufft, schreit, wütet, tobet, schnaubet, Es heulet, daß die See, Gebirg und Ufer schalt, Dass Erde, Lufft und Meer mit Brüllen wiederhalt;* H. H., Vers 90: *Pantzer, Harnisch, Schild und Schwert flinket, blinket in die Wette.* Eine ganz besonders tolle Zusammenstellung aller möglichen Dinge findet sich in der «Höllenfahrt», Vers 91 ff.:

Lucifer mit seinem Heer stehet da wol ausgerüstet,
Der hat einen Hundekopf und ist Ziegengleich gebrüstet,
Jener einen Pferdefuß, seines Hintertheiles Prangen
Ist ein gelber Schuppenschwantz, und die Haare Hörnerschlangen,
Wolfeszähne, Löwenmähn, Beerentatzen, Katzenmauen,
Eulenaugen, Krötenmund, Adlersschnäbel, Greifenklauen;

gewiß ein trefflicher Beweis für die Phantasiebegabung Klajs! Sogar in den «Andachtsliedern» lassen sich verschiedene Fälle von Kumulation nachweisen; so lesen wir in der 8. Strophe des ersten Gedichtes: *So bringe nun den Herren Gewalt, Krafft, Ehre, Stärck und Macht,* und in der zweiten Strophe desselben Liedes finden sich gar diese Zeilen:

Ein jedes Thier in Klüfften,
lobt Ihn so gut es immer kan,
die stralenden Lucernen
am schönen Himmelblau,
Sonn, Mond und alle Sternen,
Schnee, Schlossen, Regen, Thau,
Frost, Sturm, Eiß, Feuer, Hitze,
Licht, Tunckel, Tag und Nacht,
Wind, Wetter, Donner, Blitze,
Gewürm, was er gemacht.

Derselbe Reichtum an Worten und Sprachwendungen, durch den unser Dichter zu diesen breiten Kumulationen geführt wurde, ließ ihn auch häufig zur

c) Variation und zum Parallelismus des Sprachausdruckes greifen; vor allem liebt Klaj die binäre Gliederung, deren er sich bei jeder Gelegenheit bedient. Dabei scheint ihn nicht selten die Neigung zum Innenreim zu treiben, wie z. B. in dem folgenden Falle, Her., Vers 308 ff.:

> Kommt alle Teufel, kommt, zerreisset meine Seele.
> Zerzerret, zerstükket, Zerfleischet, zerknikket,
> Rauchet und schmauchet, Rädert und ädert,
> Rekket und Strekket, Henket, ertrenket,
> Schwenket, verrenket, Naget und plaget,
> Täuffet, ersäuffet, Foltert und poltert,
> Senget und brennet, Zwakket, zerhakket . . .

Zum Schluß muß noch eine eigenartige Erscheinung gewürdigt werden, die uns zwar schon an die Grenzen des sprachlichen Ausdruckes führt, die man aber im 17. Jahrhundert unbedingt mit unter die Zahl der gebräuchlichen Stilmittel rechnete, ich meine die Onomatopöie. Schon Opitz nahm sich der Lautmalerei an und sprach sich im «Buch von der deutschen Poeterei» (S. 31) folgendermaßen darüber aus: «Weil ein Buchstabe einen andern Klang von sich giebet als der andere, soll man sehen, das man diese zum offteren gebrauche, die sich zue der sache welche wir für uns haben am besten schicken»; im Anschluß daran bringt er Beispiele aus Vergil und Heinsius zur Wiedergabe. Buchner, dem, wie schon erwähnt, die möglichst getreue Nachahmung der Natur als erstrebenswertestes Ziel poetischer Darstellung vorschwebte, führte Opitz' Anregungen weiter aus; er war sogar bereit, zuweilen die Harmonie der Sprache zu opfern, wenn dadurch eine größere Natürlichkeit erreicht werden konnte; er sagt nämlich in seiner Poetik (S. 94): «Were es aber, daß ein thun besser ausgetruckt werden könte, so schadets nicht, wenn gleich eine harte[1] mit unterlauffet, wann nur die Natur des Dinges, davon man redet, zustimmet». J. G. Schottel machte dann die «Teutschen» in seiner «Sprachkunst» vom Jahre 1641 erst recht bekannt und vertraut mit der göttlichen Macht und Ausdrucksfähigkeit ihrer Mutter-

[1] Härte.

sprache; nach seiner Meinung ist es «schlecht unmüglich eine leichtere, gründlichere und wundersamere Art der Letteren oder Buchstaben, als die Teutschen sind, auffzubringen . . . . jhr einstimmiger Laut ist so wunderreich, und jhre zusammenstimmung so überkünstlich, daß die Natur sich hierinn völlig und aller dinges ausgearbeitet hat» (S. 85 ff.). Er gibt dann zahlreiche Beispiele dafür, wie man das «Gereusch deß fließenden Wassers» und andere Naturvorgänge in herrlichster Weise mit Hilfe geeigneter Stammwörter «abbilden» könne. «Gleich wie die Teutschen Wörter auffs eigentlichste die Eigenschafft jhrer Dinge außdeuten» (S. 645). Klaj gewann durch das Studium der Schriften des großen «Suchenden» bald eine ungeheure Begeistrung für *solche Zier und Pracht der Teutschen Sprache* und drückte seine Gedanken darüber in überschwenglichen Worten in seiner «Lobrede der Teutschen Poeterey» aus (S. 18):

> Lasset uns aber hierbey unser Teutsches in Acht nemen, und besinnen, mit was kräftig kurtzer Ausrede, nach Geheiß der innerlichen Eigenschaft, die Teutsche Sprache sich hören läst, Sie blitzet, erhitzet, sie pralet und stralet, sie sauset und brauset, sie rasselt und prasselt, sie schlosset, erbosset, sie wittert und zittert, sie schüttert, zersplittert, sie brüllet und rüllet, sie gurret und murret, sie qwaket und kaket, sie dadert und schnadert, sie girret und kirret, sie schwirret und schmirret, sie zitschert und zwitschert, sie lispelt und wispelt, sie zischet und knirschet, sie klatschert und platschert, und tausend anderen Stimmen der Natur weis sie meisterlich nachzuahmen.

Die Beispiele für die Anwendung dieser onomatopoetischen Spielereien in Klajs Schriften sind überaus zahlreich; ja der Dichter sucht eigentlich allenthalben die Stimmung und Bewegung durch Lautmalerei widerzuspiegeln. In dem ersten Drama, der «Aufferstehung» glaubt er sich wohl noch genötigt, seine Künste in den Anmerkungen kurz zu erklären; so finden sich Vers 113—115 die Worte:

> Sein Liechtbemaltes Haubt war gleich den schnellen Blitzen,
> Die auf den dikken Wald viel Wolkenkeile sprützen,
> Wann jetzt der Donner rollt . . .

und in den Anmerkungen sagt der Dichter dazu (S. 27): *Der Poët hat wollen das starke und bewegliche Rollen deß Donners vorstellen.* In demselben Drama lauten die Verse 543—544 des Textes:

> Der hochgestimte Lerm der Kesselpaukken halt,
> Das laute Trarara der Feldtrommeten schalt,

und in den Anmerkungen heißt es hierzu (S. 42): *Der Poët hat das Brausen der Paukken und das laute Getöne der Trommeten außdrükken wollen.* Man gewöhnte sich aber wohl in Nürnberg bald an diese poetischen Wirkungen, und unser Dichter konnte sich fürderhin solche Erklärungen sparen, obwohl er die Kunst der Onomatopöie immer weiter trieb und es nach und nach zu einer erstaunlichen Virtuosität brachte. In den Friedensgedichten, wo sonst im allgemeinen ein ruhigerer und reinerer Stil herrscht, erreicht die onomatopoetische Malerei bei der Beschreibung der Feuerwerke, des Salvenschießens usw. ihre höchste Vollendung. Da diese Erscheinung für Klajs Dichtungen äußerst charakteristisch ist, mögen im folgenden noch einige Beispiele gegeben werden:

Auff., Vers 179: *Es sumt und brummet alls* (im Bienenstock);
Auff., Vers 363 f.: *Es kommen die Silbercrystalinen Brunnen*
Durch Wälder und Felder mit Lispeln gerunnen;
Auff., Vers 371: *Es kirren und girren die Tauben im Schatten;*
Auff., Vers 444: *der Nordwind saust und braust;*

H. H., Vers 9 ff.: *Wer hat das Ubel zubereit?*
Grab, Grab der schwartze Rabe schreit.
Höret, Uhu, Uhu thut. Ach die Nachtverdambten Eulen,
Die Gespenster poltern, Ach, Ach . . .

H. H., Vers 80: *Gebet Feuer, platzet, blitzt, donnert, dämpfet, schießet, schantzet;*

H. H., Vers 122: *Daß alles knakt und knikt und knastert in der Lufft.*

Ein gutes Beispiel für die häufige Nachahmung von Tierlauten findet sich H. H., Vers 287 ff.:

Es nisten und pisten die Vogel im Kühlen,
Es hertzet und schertzet das flüchtige Reh, ...
Es wachen und lachen die Störche in Matten . . .,
Es zitschert und zwitschert der Spatzen ihr Dach,
Es krächtzet und ächtzet der Kraniche Wach . . .
Die Lerch trieriret ihr Tiretilier,
Es binken die Finken den Buhlen allhier.
Die Frösche coaxen und wachsen in Lachen,
Rekrekken, mit strekken sich lustiger machen,
Es kimmert und wimmert der Nachtigal Kind,
Sie pfeifet und schleifet mit künstlichem Wind . . .

Alles gibet ein Gethön bei unserem Dichter:

Das Gewässer
Und die Flösser
Säuseln, murmeln durch die Sträucher,
Jordan rinnet rein und reicher.

Tonmalereien wie diese letztere, die sich H. H., Vers 307 ff. findet, vermögen wohl auch noch unseren Geschmack zu treffen, aber kindlich und unerträglich wirken unserem Ohr Verse wie diese (H. H., Vers 387 ff.):

Es drummeln die küpfernen Drummel und summen,
Es paukken die heiseren Paukken und brummen,
Es lüdeln und düdeln die schlirffenden Pfeifen . . .

Das Klappern der Mühle gibt Klaj im Geb., S. 5 wieder: *es klipklapt klippeklapt kein Mühlwerk nah und fern,* das Geräusch des Niesens drückt er nicht übel durch die Silben *Psy, Psy!* (Geb., S. 5) aus; um jemand zum Schweigen und Zuhören zu veranlassen, gebraucht er häufig Laute wie *St!, Gisch!, Pst!* Viele weitere Beispiele von Onomatopöie finden sich: Geb., S. 5, 13, 26, 27, 28, 30, 40 ff., 56 ff; Irene, S. 17, 53, 55 und an vielen anderen Stellen. In den meisten Fällen vermögen wir aber bei diesen Spielereien nur den Wortreichtum und die Kraft der Neubildung unseres Dichters zu bewundern.

Wollte man auf diese Weise musikalische Wirkung in der poetischen Darstellung erzielen, so versuchte man andrerseits auch, die Dichtkunst mit der Malerei zu verbinden, soweit der sprachliche Ausdruck es irgend zuließ. Bei keinem anderen Dichter der Zeit habe ich solche Freude an glänzender Farbengebung und Lichtkontrasten gefunden wie bei Klaj, der hier besonders durch seinen Wittenberger Lehrer beeinflußt zu sein scheint. Buchner sagt in seiner Poetik, der er bezeichnender Weise das Motto «Poema est loquens pictura — Pictura est tacitum poema» vorsetzt, auf S. 44 f.: «Keine Kunst ist der Poesi so nahe anverwandt, als die Mahlerey, denn sie beide der Natur nachahmen, und also etwas darstellen zur belustigung anderer Leute, und was der Mahler mit Farben thut, das thut der Poet mit Worten»; er verlangt von den Dichtern, daß «sie alles mit bunten und glatten Worten gleich als lebendigen Farben artig heraus streichen» (S. 7). Klaj bemüht sich denn auch eifrig, alles mit trefflichen Worten «auszumahlen», wie er sich selbst des öfteren ausdrückt; so z. B.

Her., Vers 489: *Es muß das rote Blut die Mutterwangen mahlen*;
Her., Vers 38: *Ja so weit die Sonne mahlet dieses Rund weit und breit;*
H. H., Vers 263: *Da, wo den schönen Berg der Oelbaum ausgemahlet;*
Her., Vers 332: *Deine Wangen sind nicht mehr purpurröthlich angestrichen;* usw.

Die am häufigsten genannten Farben sind Purpur, Gold, Silber, die besonders bei den zahlreichen Beschreibungen von Sonne, Mond und Sternen immer wiederkehren:

H. H., Vers 133 f.:

> Unverhoffet brechen durch die vergülden Sonnenstrahlen,
> Den erhitzten Meeresschaum überlieblich auszumahlen.

Auff., Vers 482:

> Die Fakkel dieser Welt, das Flammenschöne Licht,
> Das mit vergüldten Haubt die braune Nacht zerbricht,
> War noch nicht aufgewacht; es spielte durch das blaue
> Die gelblichrohte Braut . . .

Auff., Vers 472: Wie die weißbetauten Hügel die beflamte Sonne malt;

L. C., Vers 823 ff.:

> Phebus, der du neblichte Lufft zertrennest,
> Und erhitzt mit flüchtigem Zügel rennest,
> Wo sind die stralwerfenden Brennerspeichen,
> Golde zu gleichen?
> Für dir der nachtschweifende Chor erschrikket,
> Sobald er den feuerrohten Glantz erblikket . . .

L. G., Vers. 151 ff.:

> Die Silberfakkeln hangen,
> Am blaugewölbten Zelt,
> Die Goldgestirnten Bogen,
> Mit Lampen überzogen,
> Die blinken in der Lufft.

L. C., Vers 731 f.:

> Was für düstrer Demmerung Kohlenschwärtze,
> Hemt die rosenfarbne Himmelskertze.

W. L. 1644, S. 8:

> Indem wil nun gemach die Sonn zu Golde gehn (sehr häufig).

Geb., S. 38:

> Man sah kein Wölklein nicht an dem gewölbten Bogen,
> es war das Himmelblau mit Goldflor überzogen . . .

Daß der Dichter gern Worte gebraucht wie *bräunlichschwartz*, *gelblichblaß*, *tunkelbraun*, *Erdenschwartz* u. a., haben wir schon bei der Betrachtung von der Wortlehre gesehen. Außerordentlich häufig sind auch die Fälle, wo Klaj die weite Flur vom milden Westwind mit bunten Blumen und Kräutern schmücken läßt; an einigen Stellen wird auch in demselben Zusammenhange der Mai als *deß Jahrs Apell* bezeichnet, der die Natur *prächtig ausmahlet*.

Weitere Beispiele für derartige Farbenwirkungen finden sich in den W. G. X, 2 (sehr charakteristisch); Irene, S. 8, 9, 34, 50, 54; H. H., Vers 160, 216, 263, 316; Her., Vers 38, 94, 109, 381; E. D., Vers 51, 266, 615 usw.

D. Allgemeine Eigenschaften von Klajs Sprachstil.

Weist der Stil bei den meisten Dichtern des 17. Jahrhunderts außerordentlich viele konventionelle Züge auf, die in den häufigsten Fällen auf Opitz oder die Antike zurückzuführen sind, so ist eine allgemeine Würdigung von Klajs Sprachstil noch deshalb besonders schwierig, weil sich dieser Dichter oft an unmittelbare Vorgänger anlehnt. Trotzdem bietet aber seine Sprache so ausgeprägte Eigenart, daß sich wohl eine Reihe allgemeiner Gesichtspunkte feststellen läßt.

Es gelingt Klaj nicht selten, seinen Stil mit Hilfe treffender Metaphern und gut gewählter Bilder bis zu einem hohen Grade anschaulich zu gestalten und bei dem Leser oder Hörer richtige Vorstellungen lebhaft zu erwecken, besonders in seinen dramatischen Werken, die bei dem Vortrage in der Kirche außerordentlich gewirkt haben müssen, wozu die metrischen und onomatopoetischen Künste allerdings viel beitrugen. So können wir uns den wütenden König Herodes, den Kampf der Engel und Teufel und manche andere Schilderungen des Dichters recht wohl vor Augen stellen. Auch die zahlreichen Formen der beseelenden Apperzeption verleihen seinen Werken eine eigenartige Anschaulichkeit und reiches Leben. Aber im allgemeinen vermag der Dichter diese anschauliche Darstellungsweise nicht längere Zeit festzuhalten; gelingt es ihm auch

häufig, uns kleine Genrebilder vorzuführen, die einfach und leichtverständlich sind, so werden diese guten Partien doch nur allzuoft durch tolle Häufungen und bombastischen Wortschwall erstickt und in ihrer Wirkung beeinträchtigt. Oft jagen sich die Bilder und Vorstellungen unseres Dichters und lassen nur verschwommene und nicht selten unverständliche Satzgebilde entstehen. An einen logischen Aufbau der Gedankenreihen und eine gleichmäßig durchgeführte Ausarbeitung der Stoffe ist bei Klaj nicht zu denken. Wo ihm eine Stelle behagt, führt er sie breit und umständlich aus, während er über andere Dinge oft zu flüchtig hinweggeht. Seine dramatischen Dichtungen wirken als solche mit ihrem Wechsel von Prosa und Poesie, ihren langen erzählenden Abschnitten und den übermäßig breiten Chören durchaus zerfahren und uneinheitlich, wozu der häufig sich ändernde Sprachstil das seine beiträgt. Borinski sagt in seiner «Poetik der Renaissance» (S. 202): «Wie Buchner nur einen dichterischen Stil kennt, das gespreizte Pathos des Seneca, so verfügt auch Harsdörffer nur über einen, seinen berufenen spielenden Florettenstil». Bei Klaj finden wir nun diese beiden Stilgattungen nicht selten in buntester Mischung vertreten. Bald gibt er eine süßliche, durch den Stil des Hohen Liedes beeinflußte Naturschilderung, bald wieder läßt er die Sprache in erschrecklicher Weise donnern und krachen und scheut vor den kräftigsten Ausdrücken nicht zurück; denn in der Wahl seiner Worte legt sich Klaj keinerlei Beschränkung auf, er benutzt den Ausdruck, der sich ihm eben aufdrängt und der die Sache am deutlichsten wiederzugeben vermag. Solch allzu grelle Erscheinungen von Stilwechsel, die durchaus des Dichters Neigung zum antithetischen Ausdruck entsprechen, können auf den Leser zuweilen lächerlich und störend wirken. Besonders das übermäßig gesteigerte Pathos und eine gesuchte Erhabenheit des Stils, die Klaj hauptsächlich dem Studium Senecas und der niederländischen Dramatiker verdankt, macht uns seine Dichtungen zuweilen fast unerträglich. Ebenso wenig vermögen wir seine oft allzu realistische Darstellungsweise zu billigen, wie man sie vor allem in den Schilderungen von Christi Leiden öfters findet; diese naturalistischen Zeichnungen berühren uns im allgemeinen unangenehm, ja sogar peinlich; Klaj hat sie aus den Schriften der Jesuiten und des Italieners Vida entlehnt, dem eine solche Beschreibung gemäßer war. Mit dem außerordentlich affektvollen Stile Klajs hängt eine stark subjektive Färbung seines Ausdruckes zusammen; überall tritt

der Dichter mit seinen persönlichen Schätzungen und Abneigungen stark hervor. Er vermag keine objektive und durch eigene Urteile ungetrübte Darstellung zu bieten, sondern muß allenthalben seinen kräftigen Gefühlen Ausdruck verleihen. In den Dramen tritt er sehr häufig ganz ungeniert hervor und spricht seine Meinung über den Wert oder Unwert und über die Lobwürdigkeit oder Verwerflichkeit einer Handlung aus, und auch hinter seinen übrigen Werken erblicken wir ihn sehr deutlich wieder. Dabei verfällt er aber nie in lehrhafte Reflexionen, sondern spricht sich in kurzen, aber eindringlichen Worten über die Dinge aus.

So ist trotz vieler Entlehnungen aus fremden Autoren doch mancher individuelle Zug in Klajs Stil zu erkennen. Vor allem müssen wir die Leichtigkeit bewundern, mit der er überall den sprachlichen Ausdruck handhabt und sich Bilder und Gedanken ausländischer Schriftsteller zu eigen und für die deutsche Sprache fruchtbar macht. Mit seinen zahlreichen Metaphern und kompositionellen Neubildungen, seiner Neigung zur Antithese, seinen Spielereien mit musikalischen und malerischen Wirkungen ist er ein echtes Mitglied des Nürnberger Kreises, der in vieler Hinsicht eine Verbindungslinie zwischen den beiden Schlesischen Dichterschulen bildet.

Kapitel 8.

Klajs Metrik.

«Die Verskunst ist eine Wissenschafft recht und gewißmessiglich die Verse oder Reime zu machen»; mit diesem Satze beginnt die «Teutsche Vers- oder Reimkunst» J. G. Schottels vom Jahre 1645. Mehr als heute betrachtete man im 17. Jahrhundert die metrisch-technische Seite der Poesie als deren wichtigsten Teil, und bei vielen Poeten jener Zeit deckt sich die Tätigkeit des Dichtens mit der des Reimeschmiedens. Auch Klaj maß den metrischen Fragen einen bedeutenden Wert bei und suchte nicht ohne Erfolg durch die Verskunst zu ergänzen und zu verstärken, was er mit Hilfe seines ausgeprägten Sprachstiles noch nicht genügend auszudrücken vermochte; auch die Verskunst mußte dazu helfen, malerische und vor allem musikalische Wirkungen zu erzielen, und selbst Gefühlsqualitäten sollte sie widerspiegeln und beim Hörer erwecken.

A. Verhältnis von Sprache und Rhythmus.

Die überaus subjektive und rhetorisch gehobene Sprache unseres Dichters bequemt sich nicht überall leicht den Fesseln mannigfaltigster Art an, welche die Theoretiker jener Zeit der Poesie anlegen wollten. Findet sich bei Klaj an manchen Stellen, besonders wo es gilt, onomatopoetische Wirkungen zu erzielen, ein stark ausgeprägter Rhythmus, so begegnen wir doch andrerseits auch Partien, in denen sich nur schwer ein gleichmäßiger Wechsel der Hebungen und Senkungen herausbringen läßt. Der häufige Gebrauch freier Verse ist ohne Zweifel bei unserem Dichter ein Zugeständnis an die natürliche Sprache; und auch der Umstand, daß er sich mit Vorliebe der vierhebigen Jamben bedienen kann, ohne seinen Versen dabei einen einförmigen und leiernden Charakter zu verleihen, zeigt uns

deutlich, daß er das natürliche Gefühl der Sprachbetonung zu wahren weiß. Zu demselben Ergebnis führt uns endlich die Betrachtung seines freien und gesunden Gebrauches von Zäsur und Enjambement. Eine Verletzung der ursprünglichen Wortbetonung oder eine Verschiebung der Hauptakzente im Satz läßt sich bei Klaj nur in ganz seltenen Fällen nachweisen. Der Dichter folgte hier den Lehren seines Meisters Buchner, dem er zum großen Teil seine Liebe zur deutschen Muttersprache verdankte. Buchner sagt in seiner Poetik (S. 49): «Ist also gänzlich dafür zu halten, daß, wie die Lateiner und Griechen niemahls der Grammatic gewalt gethan, damit sie in ihren Versen fortkommen möchten, so solten wir Teutschen solches auch in gute obacht nehmen, so fern die Zierde unser Muttersprache uns lieb ist».

Auf der anderen Seite bedient sich aber Klaj auch in vollstem Maße aller erlaubten Freiheiten, die eine Veränderung der Sprache zugunsten des Rhythmus gestatteten. Wenn er dabei sogar manchmal über die Zugeständnisse hinausging, welche in den theoretischen Schriften seiner Zeit gemacht wurden, so muß man immer daran denken, daß die Verfasser der Poetiken eine ideale Norm aufstellten, der sie selbst in ihren dichterischen Erzeugnissen nicht allezeit zu folgen vermochten.

1. Wortverkürzungen:

a) Hiatus und Elision.

Das Verbot des e-Hiatus, das von Opitz schon im «Aristarchus» ausgesprochen war, wurde von Buchner, Schottel und Zesen in ihren theoretischen Schriften wieder aufgenommen und noch weiter ausgeführt. In Klajs Werken sind mir nur zwei Fälle von e-Hiatus aufgefallen; einmal im «Ioas» vom Jahre 1642, wo mehrere auf einander folgende Verse mit den Worten *Wie süße ist* beginnen, und dann im zweiten Stück der «Weihnachtsgedichte» vom Jahre 1648, wo sich dieser Vers findet: *Er kömt noch heute an.* Im übrigen fällt jedes *e* innerhalb des Verses, sobald ein Vokal darauf folgt; besonders häufig findet sich die Elision des *e* in Verbalformen wie in folgenden Fällen: *ach käm' anietzt die Stund; ach glaub' ihm nicht; hätt' ach ein grimmes Wild; wer' es auch* usw., vor allem auch bei der 1. Pers. Sing. wie in: *Lauff' ich oder soll ich warten; Hör' ich; ich bring' euch* usw. Ebenso erleiden auch Nomina diese Verkürzung, die durchaus nicht störend wirkt, sobald die be-

troffenen Worte nur einen Hauptton zweiter Ordnung tragen: *Zu guter Stund' und Zeit; Ihr Auen, Büsch' und Wälder; öd' und leer* usw. Vor einem *h* des folgenden Wortes ist die Elision ebenfalls meist durchgeführt, obgleich Buchner und Schottel hier völlige Freiheit ließen; ganz erträglich ist es uns, wenn Klaj hier schreibt: *In seine Zell' hinein;* und ähnliches mehr.

Steht ein *e* am Ende einer Zeile und der nächste Vers beginnt mit Vokal oder *h*, so läßt Klaj keine Elision eintreten:

heute | Ein; Füße | auf; hätte | auß; Feuerqwelle | oder; Schaume | im; Baume | ein usw. Hier liegt ja auch tatsächlich gar kein Hiatus vor, denn die rhythmische Pause tritt zwischen das *e* und den anlautenden Vokal des zweiten Wortes.

In seinen späteren Werken, vor allem in der «Irene», finden sich weniger Fälle von Elision. Eigentümlicherweise bedient sich Klaj in keinem Falle, auch nicht bei Synkopierung, Apokopierung usw. des Apostrophs oder «Hinterstrichleins», das Opitz, Harsdörffer (im «Poetischen Trichter») u. a. gefordert hatten, und das von den meisten Dichtern benutzt wird.

b) Apokope.

Mit dem Abfall auslautender Silben nahm man es nicht sehr genau, und auch Klaj zeigt hier große Freiheit. Seltener erlaubt er sich zwar Verkürzungen der Verbalformen wie

hätte > *hätt*; könte > *könt*;

dagegen finden wir Apokope beim Substantiv und Adjektiv sehr häufig, wo sie uns heute als fehlerhaft erscheint; so sagt er, unter Anlehnung an den Nürnberger Dialekt:

die Sonn', die Stund', die Sünd', das Gebirg', die Herd', die Kron', die Lobetäntz', der Fried' (sehr häufig), *der Bot', das End', die Farb', der Löw';* noch weniger schön sind Fälle wie:

das ewig' Heil, das Trächtig' Bethlehem, mein bleich' Angesicht, wo notwendige Flexionssilben verloren gegangen sind. Dieser letzteren Erscheinung spricht aber Buchner in seiner Poetik (S. 100 f.) selbst das Wort, wenn er sagt: «In den Adjectivis aber, sonderlich die sich in ein -es enden, kan ich die letzte Syllabe wegwerfen nach Gelegenheit» . . .

c) Synkope.

Auch hier zeigt Klaj besonders in seinen früheren, vor allem aber in den dramatischen Schriften große Freiheit.

Beim Nomen findet sich nicht selten Ausfall eines *e* in der Endsilbe, wo wir ihn heute nicht mehr dulden würden, wie z. B. in *Wagn* < Wagen, *Feur* < Feuer, *Stahl* < Stachel, *alls* < alles usw.

Ungleich zahlreicher sind aber die Fälle von Synkope bei der Verbalflexion, wo volle und gekürzte Formen fast wahllos nebeneinander gebracht werden; dies gilt in ganz besonderem Maße für die Dentalstämme, bei denen die Zusammenziehung im 17. Jahrhundert noch ohne weiteres für erlaubt galt. So finden wir nebeneinander:

beim Part. praet:

vergüldeten — *vergüldten*, *verwundete* — *verwundte*, *gerichtet* — *gericht*, *angefeuchtet* — *angefeucht*, *gefürchteter* — *gefürchter*, *entzündet* — *entzündt*; ferner: *gelesen* — *gelesn*, *gewesen* — *gewesn* usw.;

beim Infinitiv:

balsamiren — *balsamirn*, *schallen* — *schalln*, *hallen* — *halln* usw.

Hier ist auch der Gebrauch von Doppelformen, wie:

kommet — *kombt*, *höret* — *hört*, *saget* — *sagt*, *machet* — *macht*, *summet* — *sumt*, *träget* — *trägt*, *lebet* — *lebt*, *rauffet* — *raufft*, *holet* — *holt* usw.

zu erwähnen, der jedoch im 17. Jahrhundert ganz häufig war und ja auch heute in der poetischen Sprache noch anzutreffen ist; auf diese Fälle bezieht sich Schottel, wenn er in seiner «Teutschen Sprachkunst» (S. 549) sagt: «Wird das e im mitten deß Wortes offtmals übergangen, und also zwo Silben in eine gebracht, welches gar recht, guten laut gibt, und so wol in gebundener als ungebundener Rede bräuchlich ist, nemlich in den leidenden Mittelwörtern, in der weise zu endigen[1], in der dritten Person des Zeitwortes . . .»

2. Wortverlängerungen.

Sie sind in der Dichtung des 17. Jahrhunderts ziemlich häufig, obgleich man wohl wußte, daß sie nicht gut seien; vor allem Schottel zeigt sich hier recht weitherzig und läßt manches Unpassende durchgehen, wo es zur «außhelfung des Versches oder Stimmung des Reimes»[2] dienen kann.

[1] Die «weise zu endigen» ist der Infinitiv. — [2] «Sprachkunst», S. 550.

Klaj ist im ganzen ziemlich vorsichtig, und die wenigen Beispiele für Worterweiterungen, die sich bei ihm auffinden lassen, sind zumeist leicht zu erklären. So dürfen wir Formen wie: *das Gemüte, die Bahne, glasegrün, alleine* u. a. dem Einflusse seines sächsischen Heimatdialektes zuschreiben, während das uns heute fremdartig anmutende Erweiterungs-*e* in Worten wie: *deme, genade, der Mensche* eine gewisse historische Berechtigung hatte und im 17. Jahrhundert noch nicht als völlig überflüssig empfunden wurde. Ebenso empfand man die erweiterten Verbalformen wie: *der bekräntzete, er begibet sich, er schläffet, sie erzitteren, sie belageren, er träget* usw. damals durchaus noch nicht als so störend, wie sie es uns heute erscheinen.

3. Wortzusammenziehungen.

Fälle von Synärese, wie: *wagts, glaubts, wenns, am, im, beim, aufs* finden sich recht häufig, während sich Beispiele für die Erscheinung der Synalöphe nicht nachweisen ließen. Sehr beliebt sind jedoch Wortverschmelzungen, wie: *wilstu, thörestu, mußestu, bistu, fleugestu* u. a., durch die aber kein Silbenverlust herbeigeführt wird.

4. Versfüllung.

Eine unnatürliche Erweiterung des Satzbildes ist es wohl auch häufig, wenn unser Dichter, wahrscheinlich zur Füllung des Verses, Einschiebungen der Art macht, wie sie uns in folgenden Zeilen begegnen:

Herodes, Vers 488: *Schlägt eines nach (hilff Gott!) dem ander an die Wand.*

Herodes, Vers 541: *ich (sagt er) brenne gantz.*

Oft müssen auch Wortwiederholungen, wie: *ach, ach; Du, du, du* u. a. demselben Zwecke dienen, wiewohl in diesen Fällen durch die Häufung ein und desselben Wortes sicherlich auch manchmal eine Affektsteigerung ausgedrückt werden soll.

B. Der Reim.

Welche Bedeutung der Reim für die Poesie des 17. Jahrhunderts besaß, können wir aus manchen Äußerungen maßgebender Männer ersehen; so sagt Schottel auf S. 76 seiner «Vers- oder Reimkunst»: «Kein Teutsches Vers-machen kann ohne Reimen ge-

schehen . . .», und bei Morhof finden wir im «Unterricht von der deutschen Sprache und Poesie» (Kiel 1682) folgende Bemerkung: «Meins Erachtens, wenn Einer die ungereimten Verse höher als die andern halten wollte, wäre es eben Jemand einer Strohfiedel vor einer wohlgestimmten Geige den Vorzug gäbe». Besonders in Nürnberg spielte der Reim eine große Rolle und Harsdörffer versäumt es nicht, immer und immer wieder in seinen Schriften den Wert der «Riemen, durch welche das Gedicht verbunden wird» («Poetischer Trichter», S. 31), hervorzuheben; Birken vermag sich der Reime selbst da nicht zu entschlagen, wo er sich in der Nachahmung antiker Metra versucht.

So finden wir bei Klaj auch durchweg eine stark ausgebildete Reimtechnik, zumal unserem Dichter seine Beherrschung der deutschen Sprache dabei noch trefflich zustatten kam. Meist fließen ihm die Worte ohne Schwierigkeit zu, höchst selten zeigen sich in seinen Werken übermäßig gezwungene oder zusammengeflickte Reime, und in der Regel treffen wir bei ihm wirksame Stammsilbenreime an.

1. Endreim.

a) Reinheit der Reime.

Buchner sagt auf S. 148 f. seiner Poetik: «Die End- und Reimung der Verse belangend, so besteht dieselbe nicht so sehr auf Gleichheit der Buchstaben der letzten Sylben . . . als auff dem laut der Sylben, der allein die Regell aller Reimung ist». So sind ihm die Reime i : ü, e : ö, ei : eu durchaus genügend, da sie ihm nach seiner sächsischen Aussprache als rein erscheinen. Der Meißner Klaj gibt zahlreiche Beispiele dieser Reimverbindung, die ihm natürlich ebenso nahe lag und auch sonst allgemein gebräuchlich war. So finden wir:

ĭ : ü̆ bei *stilt : hült, Himmel : Getümmel, blitzen : schützen, finden : künden, Bild : gefült, Fische : Gepüsche, stikt : schmükt, Wild : brült* usw.

ī : ǖ bei *spielen : kühlen, zieret : führet, ziehen : blühen, siegel : Flügel, wider : Brüder, dir : für, ligen : zügen, knieen : blüen, liebt : betrübt* usw.

y reimt ohne Unterschied mit i und ü.

ē : ȫ in *seelen : Höhlen, Sirenen : Söhnen, lehren : hören, gehen : höhen, Sudeten : Nöhten, Salpeter : röter, Irene : Gethöne* usw.

ei : eu in *zeit : freut, speien : streuen, scheint : Freund, Leiden : Freuden, zeigen : beugen* usw.

Offenes und geschlossenes e unterscheidet Klaj in seinen Versen kaum, so reimt er:

ẹ : ę in *verdrehen : gesehen, abheben : leben, legt : pflegt, mehr : her* usw. und auch

ę : ä in *leget : träget, gesehnet : bethränet, kehret : nähret.*

Reime wie *Flößer : Wässer, Götter : Blätter, Röhren : Ähren* lassen sich bei Klaj durch seine Meißnische Aussprache allenfalls entschuldigen.

Wenn er auch

o : u in *kost : lust, Gold : Schuld, Sonnen : Brunnen, Most : lust, Kost : brust* usw. und

i : ö in *nimbt : kömbt, sinnen : können, Dinte : könte, kömmet : glimmet* usw. reimt, so folgt er hierin dem Vorbilde des Opitz, bei dem sich Reime dieser Art häufig finden, da sie dessen schlesischem Dialekte entsprachen; die späteren Theoretiker wollten aber von dieser Freiheit nichts mehr wissen. Klaj hat sich übrigens im Gebrauch der Reimvokale später auch gebessert, und in den Friedensbeschreibungen finden sich weit weniger Reime von e : ä, ei : eu und kaum noch die Verbindung von o : u.

Schwerer sündigte Klaj dadurch, daß er Vokale verschiedener Quantität reimte, wie:

ă : ā in *Schäfermann : abgethan, schall : Thal, Stamm : kam, an : Bahn, hat : Rath;* ferner

ŏ : ō in *sol : wol,*

ŭ : ū in *Frucht : sucht* (Verbum), und endlich

ĭ : ī in *schlichen : Grichen, sicher : Krieger, Narzissen : entsprießen.*

Gegen diesen Gebrauch wird in allen Poetiken lebhafter Widerspruch erhoben.

Was die den Reimvokalen folgenden Konsonanten betrifft, so zeigen sie bei Klaj in der Regel genaue Übereinstimmung; wo von Hause aus keine völlige Gleichheit herrscht, wird meist die Orthographie dem Reime zuliebe geändert. Reime wie *sicher : Krieger,* die sich durch seinen Heimatsdialekt (der Sachse spricht *Kriecher*) erklären, begegnen uns verhältnismäßig selten.

b) Umfang der Reime.

Harsdörffer sagt darüber im «Poetischen Trichter», S. 32: «Der Reimschluß kan seyn einsylbig, zweysylbig und dreysylbig, wiewol die letzte Art, wie 'liebliche', 'übliche' . . . fast ungebräuchlich ist.»

Klaj hat überall stumpfen oder klingenden Versausgang; Tittmann behauptet zwar (S. 209), daß auch schon gleitende Reime in der Nürnberger Schule in Gebrauch gewesen seien; bei Klaj haben sich aber keine Beispiele dafür finden lassen.

c) Charakter der Reimworte.

Rührende Reime sind sehr sorgfältig vermieden, und ebensowenig finden sich Fälle von gespaltenem Reim.

Bemerkenswert sind bei unserem Dichter dagegen die verhältnismäßig zahlreichen Beispiele des Reimechos, das bei ihm siebenmal und zwar an den folgenden Stellen vorkommt: «Aufferstehung», S. 10 f., «Höllenfahrt», S. 15 f., «Engel- und Drachenstreit», Vers 366, «Irene», S. 51, «Geburtstag des Friedens», S. 29 f., «Pegnesisches Schäfergedicht», S. 6 f. und Einleitungsschrift der «Weihnachtsgedichte» vom Jahre 1648. Nachdem Opitz einige Beispiele für diese metrische Spielerei gegeben hatte, finden wir sie bei den meisten Dichtern jener Zeit und vor allem bei den Nürnberger Schäfern wieder. Klaj zeigt eine große Vorliebe dafür, wie uns auch eine Stelle in den Anmerkungen zur «Aufferstehung» (S. 30) zeigt: *Folgende Vers sind in einen Gegenhall gesetzet, maßen wir die Griechen, Italiäner, Frantzosen in dieser Manier weit übertreffen, ja die Römer müssen sich gantz verkriechen.* Die Umschreibungen, die er für den Ausdruck 'Echo' aufweist, sind *Nach-, Wider- und Gegenhall, Lufft-, Berg- und Felßenkind.* Die Echoreime haben bei ihm verschiedenen Charakter; wir finden z. B. identische Reime, wie:

aufferstanden : aufferstanden, wieder : wieder, Lufft : Lufft, gerecht : recht, hersenden : senden usw.; dann wieder begegnen wir vielen gebräuchlichen, einfachen Reimen wie

fort : dort, Zimmer : nimmer, Kunst : Gunst, verträulich : Freylich, Gedicht : nicht, keine : eine, Gestalt : bald usw. Endlich erstreckt sich das Echo nicht selten über mehrere Wörter, so z. B. in diesen Fällen:

anietzt die Stund : ietzt die Stund; hocherfreute Morgen : heute Morgen; prächtigen Höhe : mächtigen Höhe; begrünter Welt : in der Welt; friedlichen stehe : schiedlichen gehe usw.

Verwaiste Verse:

Schottel sagt darüber in der «Verskunst» (S. 282): «Die Schiller Reime seind, wan allemahl in jedem Reimschlusse eine Reimzeil oder Vers übrig ist, welcher sich mit keinem anderen reimet und also gleichsam allein ausstehet, keinen Reimgesellen antreffen kan, verlassen wird, die Wache versehen und also allein schilleren muß.» Schottel will also schillernde Reime nur beim letzten Vers der Strophe gelten lassen, und Harsdörffer folgt ihm darin im «Poetischen Trichter» (S. 87), doch scheint er nicht viel von der ganzen Gattung wissen zu wollen, wenn er sagt: «Es klingt äber besser, wann die letzte Zeil auch reimet»; der «Spielende» ist eben zu sehr von der unerläßlichen Notwendigkeit der «Riemen» eingenommen. Bei Klaj finden sich verschiedene Fälle, wo in strophischen Liedern die letzten Verse der «Reimgebäude» Waisenzeilen sind, z. B. in der «Trauerrede», S. 2 ff., im «Engelstreit», Vers 444, 452, 461, 470, 640, 651, 664.

d) Stellung und Zahl der Reime.

Am häufigsten treten in Klajs Dichtungen die Reimpaare auf, die sich fast durchgehend in den alexandrinischen Versen finden; daneben treffen wir aber in den strophischen Partien auch sehr viele gekreuzte und umschließende Reime neben selteneren Schweifreimen und verschränkten Reimen an; mehr als zwei fremde Zeilen treten niemals zwischen zwei sich reimende Verse. In der Regel reimen immer nur zwei Zeilen mit einander, doch finden sich auch nicht selten Reime, die sich über drei oder vier Verse erstrecken.

e) Reime im Versinneren.

In Klajs Alexandrinern finden sich weder Binnen-, noch Zäsurreime, gegen die sich bekanntlich schon Opitz geäußert hatte. Bei den kürzeren jambischen und trochäischen Versen finden sich häufig Erscheinungen wie die folgende:

«Leidender Christus», S. 10:

Gestern haben dich besungen
Salemsjungen,
Palmen auf den Weg gestreuet
Dich erfreuet
Heute deine Wundenfluten
reichlich bluten . . .;

Man könnte diese Fälle wohl als Binnenreime bezeichnen, obgleich im Druck die Zeilen abgesetzt sind. Schottel und Zesen sprechen sich gegen die Binnen- und Zäsurreime in den jambischen und trochäischen Versen aus, während sie bei den daktylischen und anapästischen jegliche Reimfreiheit gestatten. So sagt Schottel in der «Verskunst» (S. 90): «Doch ist hier nicht mitgemeinet die liebliche art der Daktylischen oder Langgekürtzten, denn daselbst künnen unterweilen die Wörter, ohn der endreimung, mit sonderlicher wolständlichen Lieblichkeit sich reimen, und mit sothaner Reimverwantschaft sich untereinander fortjagen»; ähnlich äußert sich Zesen im «Helicon» (I, S. 142); er gestattet gern eine «verzukkerung durch die mittel-reime» bei den Daktylen, «dan iemehr reim-worte darinnen zu finden seind, ie lieblicher und anmuthiger seind sie zu hören, zu lesen, und zu sagen». Klaj hat denn auch in seinen daktylischen Versen diese Lehren getreulich befolgt und dabei des Guten oft wirklich zu viel getan und seine Dichtung gar zu sehr «verzuckert». Der «Herodes» beginnt z. B. mit folgenden Versen:

> Wir haben den Knaben mit Freuden erblikket,
> Zu lösen die Bösen, vom Höchsten geschikket,
> Es flimmert und schimmert das flammende Heer,
> Es tantzen die Schantzen der Berge, das Meer . . .,

und in der «Auferstehung» lesen wir auf S. 11:

> Die Blätter vom Wetter sehr lieblichen spielen,
> Es nisten und pisten die Vögel im Kühlen,
> Es hertzet und schertzet das flüchtige Reh,
> Es setzet und hetzet durch Kräuter und Klee . . .;

im «Geburtstag des Friedens» finden sich unter anderen auch diese Verse (S. 7):

> Im Lentzen da gläntzen die blümigen Auen,
> die Auen, die bauen die perlenen Tauen,
> die Nymphen in Sümpfen ihr Antlitz beschauen . . .

Dementsprechende sind auch stereotype Schlagreime wie: *kriegen und siegen*, *Weg und Steg*, *Gut und Blut*, *Noth und Tod*, *es sumt und brumt*, *Wälder und Felder*, *Dach und Fach* usw. außerordentlich häufig.

2. Assonanz

findet sich bei den reimfrohen Dichtern des 17. Jahrhunderts sehr selten; bei Klaj ließen sich nur zwei Beispiele entdecken:

«Weihnachtslied» 1644: *Hirtengaben : was die Höfe tragen,* und
«Geburtstag des Friedens»: *Todengräber : Leichenläger.*

3. Stabreim.

Als poetisches Kunstmittel wurde die Allitteration mit Bewußtsein im 17. Jahrhundert wohl noch nicht gepflegt. Doch treten uns bei Klaj so zahlreiche Beispiele von Stabreimen entgegen, daß man annehmen darf, er habe die Wirkung der Allitteration wohl gekannt und für den Vortrag seiner Oratorien nutzbar gemacht; möglicherweise ist die häufige Verwendung aber auch nur des Dichters ausgeprägtem Gefühle für onomatopoetische Sprachwirkung zuzuschreiben.

Zunächst finden wir in Klajs Schriften häufigen Gebrauch der landläufigen Stabreimverbindungen, so z. B.:

Singen und Sagen, Wasser und Wogen, Thür und Thor, Hertz und Haubt, Freud' und Frölichkeit, fromm und friedlich, Küch' und Keller, Land und Leut', Leib und Leben u. a.

Ferner begegnen wir aber auch zahlreichen Versen wie den folgenden:

der hohen Hofstadt Held («Auferstehung», Vers 143),
komm, lindre meine Liebeslast («Auferstehung», Vers 237),
die verblaßte Liebes-Leiche («Auferstehung», Vers 61),
die Linnen liegen hier («Auferstehung», Vers 200),
Weil sie verwaiset ist, wie wann die Täubin ächtzet («Auferstehung», Vers 212),
Machet die mächtigen Thaten berufft («Auferstehung», Vers 39),
Hertzog, du Hertze des Friedens, wilkommen («Auferstehung», Vers 41),
Durch helles Haangekreh («Auferstehung», Vers 184),
Sie gehen schüchter fort, wie die gescheuchte Hinde («Auferstehung», Vers 93),
Sollen um den Sarg entsprießen («Auferstehung», Vers 70),
der beliebte Leichenstein («Auferstehung», Vers 68),
Die Fakkel dieser Welt, das Flammenschöne Licht («Auferstehung», Vers 45).

Allein schon in den 576 Versen der «Aufferstehung Jesu Christi» finden sich neben den eben angeführten Beispielen noch zahlreiche andere Fälle von Stabreim, und in den anderen Oratorienwerken ist das Verhältnis ein ähnliches.

C. Der Gebrauch der einzelnen Metra.

Klaj weist eine große Reichhaltigkeit der Versmaße auf; er verwendet nicht nur die verschiedenen Formen jambischen und trochäischen Tonfalles, sondern bedient sich auch als Schüler Buchners mitunter des daktylischen und anapästischen Metrums. Wo Schottel in seiner «Verskunst» Beispiele für den Gebrauch der beiden letzteren Metra anführt, sind sie zum größten Teil aus Klajs Dramen oder aus dem «1. Pegnesischen Schäfergedichte» entlehnt.

1. Jambische Versmaße.

Schottel gestattet («Verskunst», S. 152), daß die Jamben «bestehen können in zweysilbigen Versen, also das jede Verslein, oder jede Reimzeile nur mit einem Gliede oder einer Reimmaas geendet werde» und gibt dafür dieses Muster:

Die Welt	Den Sinn	Nichts acht
Und Gelt	Dahin	Betracht usw.
Regiert	Daß er	
Und führt	nunmehr	

Nach dem Erscheinen von Schottels «Verskunst» treffen wir bei Klaj auch solche Verse an; so heißt es z. B. im 6. Weihnachtsgedichte vom Jahre 1648:

Das Sein
Nütz nichts, wen der nicht der giebt Sein sein fein,
ein Leben das da böse, ist es eines?
Keines.

Schottel gesteht allerdings (S. 153) von diesem Metrum selbst ein, es «wird schwerlich ein völliges Gedicht machen und recht vollenden können, denn es etwas schwer fallen möchte einen vollen Sinn also wolständlich außzudeuten». Leichter vermochte man schon in Verse von zwei Jamben einen vernünftigen Sinn zu bringen, und auch für dieses Metrum finden sich Proben bei Klaj, so z. B.:

«Irene», S. 13: *ihr Lebensliecht*
verlesche nicht . . .
«Herodes», S. 10: *Ihr Plutoninnen*
Ihr Unholdinnen . . .,
und an verschiedenen anderen Stellen.

Dreihebige jambische Verse

sind weit häufiger und finden sich auch selbständig, nicht nur in längere Verse eingesprengt wie die ein- und zweihebigen. Klaj bezeichnet dieses Metrum von 6 oder 7 Silben richtig als *Anacreontische Verse* («Auferstehung», S. 14) und gibt dafür an derselben Stelle folgendes Beispiel:

Hast du den weggetragen
Der meiner Liebe pflegt?
Wie? wiltu mir nicht sagen,
Wo du ihn hingelegt?
Ich will, ich will ihn holen,
Hätt auch ein grimmes Wild, usw

Weitere Verwendung findet dieses Metrum im «Freudengedichte», S. 18, im «Herodes», S. 9 und auch sonst gelegentlich.

Vierhebige jambische Verse

wurden von Opitz in den Chören der «Antigone» und in den Psalmenübersetzungen häufig angewandt; Buchner äußert sich nicht über dieses Metrum, aber Schottel sagt davon («Verskunst», S. 165): «Und diese Art ist die allergebräuchlichste, älteste, leichteste und bekanteste, auff welche weise fast alle der alten Reime gemachet seyn; auch noch heute die Reimenschmiede lappen und klappen in dieser art gemeiniglich jmmer hin, nehmen aber dabey fast nichts, als die Reimerey in acht». Leute wie Klaj, der die vierhebigen Jamben nicht selten anwendet, wollte der Suchende natürlich mit diesem Urteil nicht treffen. Beispiele finden sich bei unserem Dichter z. B. im «Freudengedichte», S. 7 und S. 8f., ferner in der «Trauerrede», S. 2 f., in der «Irene», S. 88 und im «Herodes», S. 8; in den Werken der letzten Jahre sind sie übrigens weit seltener anzutreffen als in den früheren Schriften. Klaj bedient sich ihrer sowohl selbständig, als auch mit anderen Metren gemischt. Besonders passend erscheinen sie im «Herodes» beim Fluche der Bethlehemitischen Weiber (S. 22 bis 24), aus dem eine Probe folgen möge:

Du stets verfluchtes Ungeheur,
Du Basilisk und Abentheur,
Kein Menschenkind hat dich erzeugt,
Ein Tigerthier hat dich geseugt . . .

Fünfhebige jambische Verse,

vers communs oder «Gemeine Verse» genannt. Dieses Versmaß wurde aus dem Französischen entlehnt, von Rebhun schon in einigen Szenen der «Susanna» angewandt und von Opitz in der «Poeterey» sanktioniert. Klaj bedient sich seiner ziemlich häufig und gebraucht es auch im Wechsel mit anderen Versen; der Versausgang ist bei ihm bald stumpf, bald klingend, und die Zäsur befindet sich regelmäßig hinter der zweiten Hebung, wie es Buchner verlangte. Beispiele begegnen uns u. a. in der «Auferstehung», S. 10 f., und in der «Höllenfahrt», S. 12 f.

Sechshebige jambische Verse, Alexandriner.

Der Alexandriner ist das bei Klaj am meisten vertretene Versmaß. Die Weihnachtshymnen der Jahre 1642 und 1644, fast alle Zueignungsgedichte und die längeren erzählenden Partien der übrigen Werke sind in diesem Metrum gehalten, dessen Technik Klaj so zu handhaben versteht, daß es uns nur selten ermüdet, zumal die eingelegten strophischen Gedichte für die nötige Abwechselung sorgen. Wie in den Dramen des Gryphius und in der Lyrik Flemings führen die Alexandriner auch bei unserem Dichter häufig zu einem antithetischen Gedankengang und ebensooft zum Parallelismus des Ausdruckes, wie uns schon die Stilbetrachtung zeigte.

Klaj wechselt in der Regel zwischen männlichen und weiblichen Reimpaaren, seltener setzt er die sogenannten «Vierlinge» mit der Reimstellung *abba* ein. Die Zäsur findet sich überall nach der dritten Hebung, ohne daß damit ein Sinnesabschnitt verbunden zu sein braucht. Häufiger Gebrauch des Enjambements trägt wesentlich zur Abwechselung dieses Metrums bei.

Siebenhebige jambische Verse.

Für dieses Versmaß findet sich nur ein einziges Beispiel im «Herodes», S. 25 ff., wo diese langen Zeilen aber nur gemischt mit kürzeren jambischen Versen auftreten; S. 25 lesen wir hier:

Der großen Stükken Donnerschlag der ist mein Todenleuten,
Der Raubebald und Eilebeut zu Grabe mich begleiten.

2. Trochäische Versmaße.

Hier findet sich bei Klaj eine fast gleiche Reichhaltigkeit wie bei den jambischen Metren, obgleich trochäische Verse im 17. Jahrhundert im allgemeinen viel seltener gebraucht wurden.

Im «Engel- und Drachenstreit» finden wir

einhebige trochäische Verse.

in den Anfangszeilen dreier Strophen; diese kürzesten Verse sind: *Feldherr; Der Krieg; Laß seyn.*

Zweihebige trochäische Verse

treten mit längeren, gleichtaktigen Versen in der «Auferstehung», S. 8 auf und begegnen uns ferner im Weihnachtshymnus vom Jahre 1644, wo sie von Alexandrinern umrahmt werden in folgender Weise:

Schlaff, schlaff du liebes Kind die Engelein dich wiegen,
Die ümb die Kripp und dich in großer Menge fliegen,
Die sich schwingen
Dich besingen
Dich den Printzen
Der Provintzen
Schlaff ohn Sorgen
Du heilges Engel-süß biß an den liechten morgen.

Für

dreihebige trochäische Verse

fand sich nur ein Beispiel auf S. 8 der «Auferstehung»:

Den wir hingebracht
In des Grabes Nacht
Hat man weggenommen,
Eh die Sonne kommen.

Die

vierhebigen trochäischen Verse

oder «Versus Opitiani» *(Spanische Art)* treten häufig auf, katalektisch sowohl als auch akatalektisch, und finden sich besonders bei strophischen Gedichten oder Oden angewandt. Belege dafür bieten sich in der «Auferstehung», S. 3, 13, in der «Höllenfahrt», S. 6, 7, 15, im «Leidenden Christus», S. 29, im «Geburtstag des Friedens», S. 24, in der «Trauerrede», S. 30 f., und an anderen Stellen.

Endlich benutzte Klaj noch die

achthebigen trochäischen Verse, Tetrameter,

deren sich schon Opitz bedient hatte. Unser Dichter unterscheidet

dabei zwei Arten, einmal die *Neue Trocheische männlicher Art* von der Form

x́ x x́ x x́ x x́ x | x́ x x́ x x́ x x́

und dann die *Neue Trocheische weiblicher Art,* die folgendes Schema aufweist:

x́ x x́ x x́ x x́ | x́ x x́ x x́ x x́ x

Jede der beiden Gattungen setzt sich also aus zwei ungleichen Hälften zusammen, aus einem katalektischen und einem akatalektischen vierfüßigen Trochäus, und zwar wird die *männliche Art* mit der akatalektischen Hälfte eingeleitet und die katalektische folgt, während es bei der *weiblichen Art* umgekehrt ist. Dieses Vermaß tritt bei Klaj überall paarweise gereimt auf und findet sich z. B. in der «Höllenfahrt», S. 11, 20, im «Herodes», S. 7, 13, 15, im «Leidenden Christus», S. 11 usw.

Eine Probe der weiblich ausgehenden Tetrameter bietet folgende Stelle («Höllenfahrt», S. 3):

> Weil diß tolle Fastnachtspiel mit dem Judas wird gespielet
> Und die Geister allesamt ihre Mühtlein abgekühlet . . .;

ein Beispiel für männlichen Ausgang mögen diese Zeilen aus demselben Drama (S. 20) geben:

> Petrus, dem die lose Magd zum Verbrechen hat bethört,
> Von dem Himmel angefrischet in sehr frembden Sprachen lehrt . . .

Recht bemerkenswert ist Klajs Gebrauch des

3. daktylischen Versmaßes.

Opitz sagt über dieses Metrum im «Buch von der deutschen Poeterey»: (Braunes Neudruck, S. 41): «'obsiegen' aber, weil die erste sylbe hoch, die andern zwo niedrig sein hat eben den thon welchen bey den lateinern der dactylus hat, der sich zueweilen (denn er gleichwol auch kan geduldet werden, wenn er mit unterscheide gesatzt wird) in unsere sprache, wann man dem gesetze der reimen keine gewalt thun wil, so wenig zwingen leßt, als 'castitas', 'pulchritudo' und dergleichen in die lateinischen hexametros und pentametros zue bringen sind». Opitz erklärt sich also entschieden gegen einen regelmäßigen Gebrauch der Daktylen. August Buchner mochte jedoch dieses Versmaß nicht in der deutschen Dichtung missen

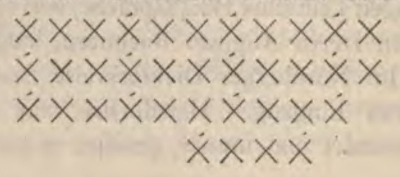
und führte es darum in seiner Poetik ein. Hermann Paul sagt darüber («Grundriß», Bd. 2, Abt. 2, S. 95; Straßb. 1905): «Er scheint durch Kenntnis von Proben aus den Minnesingern angeregt zu sein ... Ein Musiker wie Schütz munterte zur Anwendung auf». Aus den damals so beliebten Veröffentlichungen Melchior Goldasts konnte Buchner allerdings die Werke der mhd. Dichter in Bruchstücken kennen lernen, aber der Hauptgrund für die Einführung der neuen Takte lag gewiß in den großen Vorteilen, die der Daktylus der musikalischen Komposition bot; wandte doch Buchner das neue Versmaß nachweisbar zuerst in seinem Operntexte «Orpheus und Euridice» (1638) an. Der Wittenberger Professor sagt in seiner Poetik (S. 136) über die Daktylen: «Es möchte aber iemand hie nicht unbillig sagen: Weil keine frembde pedes in die Reim-Arthen mit einzumischen, so werden auch alle Dactyli zurückzusetzen sein, solte aber solches geschehen, müste man auch zugleich aller Dactylischen Wörter müssig gehen: ob aber dieses so füglich geschehen könne, stehe ich, und wie mich bedünckt, mit gutem fuge an, theils weil derselben so viel seind, theils, daß sie nicht weniger, als andere eine richtige Meinung vorzustellen höchlich von nöthen, und nicht wol ümgekehret werden können». An einer späteren Stelle (S. 145 f.) drückt Buchner dann seine Verwunderung darüber aus, daß bisher noch niemand Daktylen verwandt habe, «in deme auch unter den gemeinen Liedern etwas dergleichen zu finden». Demnach könnte er wohl auch durch Volkslieder beeinflußt sein, die «gekürtztlange» Versart einzuführen. Buchners Bemühungen um die Verbreitung der Daktylen waren sehr bald von Erfolg gekrönt, wozu vor allem der Eifer seiner persönlichen Schüler beitrug; Tscherning und Lund bedienten sich fleißig der neuen Versart und Zesen strich sie in seinem «Helicon» tüchtig heraus. Ein eifriger Verfechter der Daktylen war auch Schottel, der sich in seiner «Verskunst» schon 1645 folgendermaßen darüber ausspricht (S. 177): «Dieses Reimgeschlecht ist eines von den Lieblichsten in Teutscher Sprache, nicht ohn Ruhm und Nutzt endlich hervorgesucht, und richtig, nach eingepflantzeten natürlichen Gründen und Liebleichtlichem Vermögen Teutscher Hauptsprache, von vornehmen Poeten, doch anfenglich von Herrn Augusto Buchnero, aufgebracht und heraus geschmüket». Im Nürnberger Dichterkreise fanden die Daktylen gleichfalls sehr früh Eingang. Harsdörffer war ja mit Buchner ziemlich nahe befreundet und immer geneigt, gegen de

Kreis Ludwigs zu opponieren, der sich bekanntlich in seiner Poetik vom Jahre 1646 noch entschieden gegen die neue Einführung erklärt. Klaj seinerseits wandte das daktylische Metrum bald praktisch an. Am 24. August 1644 schreibt Harsdörffer an die Fruchtbringende Gesellschaft: « . . . und Johan Clajus, ein befliessener der h. Schrift, Zwey herrliche Gedichte, von jambischen, trochäischen, Anapästischen, Sapphischen, Daktylischen und anderen mehr Reimarten hören lassen . . .» In den bis zu diesem Zeitpunkt erschienenen beiden Oratorien, der «Auferstehung» und der «Höllenfahrt», hatte sich Klaj in der Tat der Daktylen besonders häufig bedient. Was seine Anapästen anbetrifft, so dürfen wir sie ohne weiteres mit den Daktylen zusammenwerfen; der Dichter gibt zwar an verschiedenen Stellen seiner Werke die Erklärung, daß er sich in den folgenden Versen der *Anapestischen* bedienen wolle, aber in allen diesen Fällen haben wir es lediglich mit Daktylen zu tun, denen eine Auftaktsilbe vorgesetzt ist in der Weise: × ×́ × × ×́ × ×; Anapästen würden das auch nach Buchners Begriffen nicht sein, der hierüber folgendes sagt (S. 147): «Wir können auch Anapaestische Verß haben, doch muß allezeit den ersten Platz ein Spondeus inne haben, und kan aus obigen Dactylischen bald ein Anapaestischer gemacht werden, wann nur im Anfange eine Sylbe darzu kömmt». Diese neue vorgesetzte Silbe ist aber bei Klaj immer eine unbetonte, durch deren Hinzutreten natürlich nicht der von Buchner geforderte einleitende Spondeus entsteht.

Zum ersten Mal begegnen uns bei Klaj daktylische Verse in den Eingangsstrophen seines ersten Oratoriums, der «Auferstehung», wo es heißt:

> Setzet an, blaset die feyer Trommeten,
> Lasset erklingen die hohen Clareten,
> Lasset die küpfernen Trummeln erschaln
> Prasseln und haln.

Der Dichter bezeichnet diese Strophenform selbst als *von Dactylischen Versen auf Sapphische Manier*, obgleich dieser Name ihr nicht zukommt; denn das hier auftretende Schema unseres Dichters



stimmt mit der eigentlichen Sapphischen Strophe weder in der Zahl noch in der Anordnung der Takte überein; es läßt sich nur eine gewisse Ähnlichkeit des äußeren Strophenbaues feststellen.

Einige Seiten weiter finden wir in demselben Werke auf S. 6 Klajs sogenannte *anapästische Verse,* die sich in Strophen des folgenden Schemas vereinigen:

X X́ X X X́ X X X́ X X X́ X
X X́ X X X́ X X X́ X X X́ X
X́ X X X́ X
X́ X X X́ X

Was suchet ihr Gottesergebenen Frauen,
Was kommet ihr finstere Gräber zu schauen,
Christus der Krieger
Höllenbesieger . . .

Fünfhebige daktylische Verse finden sich in der nächsten Strophenform, wo die beiden ersten Zeilen brachykatalektisch abschließen; «Auferstehung», S. 15:

X X́ X X X́ X X X́ X X X́ X X X́
X X́ X X X́ X X X́ X X X́ X X X́
X X́ X X X́ X
X X́ X X X́ X

Ach eile Maria, die zwitscherten Sänger einziehn,
Ach eile Maria, der bittere Winter ist hin,
Der Felderbereiffer
Und Wiesenzerschleiffer.

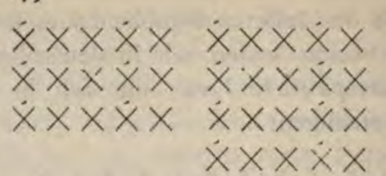
Akatalektischen Ausgang zeigt der dritte Vers in den daktylischen Strophen der «Auferstehung», S. 22 f.:

X́ X X X́ X X X́ X X X́ X
X́ X X X́ X X X́ X X X́ X
X́ X X X́ X X X́ X X

Setzet all euer Vermögen zusammen,
Himmel, Wind, Erde, Gewässer und Flammen,
Preiset und rühmet Ihn ewiglich.

Aus Schottels «Verskunst» ist die folgende Art entlehnt, wo die drei ersten Zeilen der Strophen je aus zwei gleichen Teilen be-

stehen; man könnte hier ohne Schwierigkeit eine Zäsur ansetzen («Höllenfahrt», S. 17):



Singet und klinget süßer im Chore,
Flöten, Posaunen, rühren Pandore,
Führen die Weisen höher zu Höhen
Prächtig zu gehen.

Als *Neue Dactylische* bezeichnet Klaj Verse der folgenden Gattung, die den ebengenannten eng verwandt sind («Höllenfahrt», S. 22 f.):

Dreyeinigkeit löblich, lieblich gepreist,
Gott Vatter, Messias, heiliger Geist,
Es haben das dreymal Heilig gesungen,
Noch eh wir geschaffen, die Englischen Zungen. . . .

Weitere Beispiele für die Verwendung daktylischer Verse finden sich im «Herodes», S. 1, 24, im «Freudengedichte», S. 21, 22, 29, 30, in der «Auferstehung», S. 15, 18 usw. Muster für die Vermischung von daktylischen Zeilen mit solchen jambischen und trochäischen Taktcharakters bieten sich in der «Höllenfahrt», S. 7, im «Herodes», S. 13, 21, in der «Irene», S. 72, im «Geburtstag des Friedens», S. 40, 43, und an anderen Stellen.

Im allgemeinen hat sich Klaj der neuen Metra besonders in den Musikdramen der ersten Jahre bedient; in den Friedensbeschreibung treten sie weit seltener auf.

Was die Betonungsverhältnisse bei Klajs Daktylen anlangt, so herrscht hier zunächst der reindaktylische Typus ×́ × × bei weitem vor; denn man wollte ja, wie sich schon Buchner in seinen wichtigen Bemerkungen zu diesem Punkte äußerte, durch das daktylische Metrum vor allem den Charakter des Hüpfenden und Lebhaften wiedergeben, und diese Tendenz der Stimmungsmalerei trat bei den Nürnbergern noch ganz besonders hervor, wie wir im Folgenden sehen werden. Neben dem einfachen Typus findet sich bei unserem Dichter aber auch ziemlich häufig die kretische Form des Daktylus von der Art ×́ × ×̀, die sich ja gleichfalls zur

Wiedergabe einer heiteren, unsteten Stimmung eignete; besonders tritt beim ersten Daktylus des Verses nicht selten eine Nebenhebung auf der dritten Silbe des Taktes auf, so z. B. in der «Auferstehung», S. 22:

> Setzet all euer Vermögen zusammen,
> Himmel, Wind, Erde, Gewässer und Flammen usw.

Weitere Beispiele dafür finden sich noch in demselben Stücke und vor allem auch im «Herodes» und im «Freudengedichte».

Nur ganz vereinzelt begegnen wir bei Klaj dagegen dem ernsteren und wuchtigeren Typus ×́ ×̀ × des Daktylus.

D. Strophenbau.

Auch im Strophenbau zeigt Klaj große Abwechslung: wir begegnen in seinen Dichtungen Versgruppierungen von 2 bis 10 und von 12 Zeilen. Am häufigsten tritt die sechszeilige Strophe auf, welche die Reimstellungen *ababcc*, *aabcbc*, *aab ccb* und *abb abb* aufweist. Klaj ist sehr frei in der Zusammenstellung von Strophenformen verschiedenen Umfanges, und nur in den Chören und in den eigentlichen Oden findet sich genaue Übereinstimmung der einzelnen Abschnitte. An die Forderung Zesens, daß die Lieder möglichst 3, 5, 7 oder höchstens 9 Gebände haben sollen, kehrt sich unser Dichter gar nicht; seine Gedichte weisen im Gegenteil meist 4, 6, 8 Strophen auf, sogar Lieder von 13 und 19 Verskomplexen finden sich. Er scheint sich nicht viel um einen sorgfältigen Ausbau der Strophen bemüht zu haben und bietet darum auch nur ganz wenige Beispiele für ausgeprägte Strophengattungen. Die Form des Sonnets wendet er dreimal in dem «1. Pegnesischen Schäfergedichte» an; er bedient sich hierbei der Alexandriner und der gewöhnlichen Reimstellung *abba abba ccd eed.* Die drei Gedichte finden sich auf S. 7, 8 und 18.

Außerdem hat Klaj noch zwei Pindarische Oden verfaßt, die im «Geburtstag des Friedens» auf S. 39 ff. und S. 41 ff. stehen. Die erste hat im *Satz*[1] und *Gegensatz* die Reimstellung *ab ab c d d c*, während die zweite hier die Gruppierung *abba cddc effe ghhg* aufweist; den *Nachklang* mit der Stellung *aabb cc* haben sie gemeinsam. Bei beiden Oden sind die Verse des *Satzes* und *Gegen-*

[1] Die Benennung *Satz*, *Gegensatz* und *Nachklang* hat der Dichter von Schottel übernommen.

satzes jambischen Charakters, während der *Nachklang* daktylisches Metrum zeigt; bei beiden Oden werden *Satz, Gegensatz und Nachklang* einmal wiederholt, natürlich mit genauer Übereinstimmung des metrischen Baues.

Refrain.

Wiederholungen einzelner Phrasen und ganzer Verse finden sich in allen Dichtungen Klajs; die ausgeprägtere Form des Kehrreims tritt besonders in den geistlichen Liedern und den strophischen Einlagen der Friedensbeschreibungen auf. Im 10. Stücke der «Weihnachtsgedichte» vom Jahre 1649 und bei einer Ode im «Geburtstag des Friedens» (S. 75 f.) schließt jede Strophe mit einem *Alleluja!*, und das 4. Lied der ebengenannten «Weihnachtsgedichte» hat als Refrainwort den Namen *Maria*, zu welchem dann noch verschiedene Epitheta wie *Schönste, Güldne, Silber, Sternlein* usw. hinzutreten. Im übrigen sind aber solch kurze Kehrreime selten, und Klaj bedient sich häufiger der von Schottel als «Endreimen» bezeichneten Abschlüsse; Schottel sagt darüber in der «Verskunst» (S. 267): «Es ist eine sonderliche, gantz bräuchliche Art der Lieder, welche jeden Reimschluß gleichschließend enden, das ist, welche zu ausgang eines jeden Reimschlusses mit einem gleichen, allezeit wiederholetem Reime sich schließen und endigen»; er nennt diese Erscheinung «Endreime oder Abgesang» und verlangt, daß sie «nicht eben mit den Versen im Haubtliede überein kommen»; sie können «Zweyversicht, Dreyversicht oder Vierversicht sein: Wiewol sie gemeiniglich nur Zweyversicht oder Zweizeilig sind». Solche zweizeilige Kehrreime hat Klaj sehr zahlreich in seinen Werken angewandt; bald stimmen sie genau miteinander überein, wie im «Geburtstag des Friedens», S. 45 ff, wo fünf Strophen mit den Worten schließen:

Friede güldne Zeit verneut,
güldne Zeit verneuet Freud,

bald aber finden sich auch mehr oder weniger bedeutende Variationen in diesen mehrzeiligen Refrains, so z. B. im «Geburtstag des Friedens» auf S. 10 f., wo *Teutschland* über den Wettstreit der Jahreszeiten entscheidet und vier Strophen mit den schließenden Zeilen endigen:

Fried ist schöner als der Wagen
der den Lentzen (resp. *Sommer, Fruchtherbst, Winter*) *bringt getragen.*

Ähnliche Fälle finden sich in den «Weihnachtsgedichten», Nr. 4 und 9, in der «Irene», S. 35 ff., S. 49, S. 15 ff. und S. 77 ff.

Besondere Beachtung verdienen bei unserem Dichter die zahlreich auftretenden

freien oder gemischten Verse,

die als Abkömmlinge der italienischen Madrigalform an dieser Stelle besprochen werden sollen, obgleich Klaj sie nicht in Gruppen von bestimmtem Umfang anwendet, sondern bald ganze Seiten damit füllt, bald nur einige Zeilen davon bringt[1]. Auf die musikalisch-rezitative Wirkung dieser Versart wurde schon bei der Besprechung der Oratorien hingewiesen; hier sollen nur die rein metrischen Eigentümlichkeiten in Betracht gezogen werden. Zum ersten Mal finden sich freie Verse bei Klaj im Eingange der «Höllenfahrt» (Pfingsten 1644), wo kurze und lange Verse, Trochäen und Jamben bunt durcheinander geworfen sind; die Zahl der Silben einer Zeile erstreckt sich hier von 2 bis 16. Diese tolle Reimart glaubte der Dichter selbst wohl erklären zu müssen, und so sagt er in den Anmerkungen auf S. 26:

> Der Eingang ist ein Gedicht, welches die Griechen und Lateiner ἐνθυσιασμὸν nennen, der den Poet gleichsam entzukket und ihme außer sich selbsten im Gesichte etwas ungewöhnliches vorgestellet wird, bindet sich gemeiniglich an keine gewisse Reimarten, damit er dem Zuhörer desto bestürtzter mache. Dergleichen hat in der Römer Zunge neulich aufgesetzt der Jesuit Balde . . .

Ganz ähnliche, völlig freie Verse verwandte Klaj dann auch in den wilden, kriegerischen Szenen des «Engel- und Drachenstreites», z. B. Vers 86 ff., 281 ff., 411 ff.; doch macht sich hier schon überall die Neigung bemerklich, in den regelmäßigen jambischen Verstakt zu fallen, der denn auch später durchweg überwiegt. Verhältnismäßig am meisten freie Verse weist der «Leidende Christus» auf, wo von 771 nicht weniger als 348 Zeilen jener Gattung angehören. Hier ist aber Klaj einem Rate Harsdörffers gefolgt, der sich in einem Schreiben an unseren Dichter folgendermaßen ausdrückt

---

[1] Bedauerlicherweise hat wohl Karl Voßler den starken Gebrauch freier Verse nicht gekannt, der sich bei Klaj findet; er würde hier sicherlich manches für sein treffliches Buch, «Das deutsche Madrigal» (Literar-historische Forschungen, Heft 6; Weimar 1898), gefunden haben.

(«Leidender Christus», S. 33): «Diesem nach were mein unvorgreiff-licher Raht, der Herr solte keine gewisse Bindung halten, sondern bald wenig- bald vielsylbige Reimzeilen setzen, dergestalt daß die Reimung gleichsam ohne Zwang, gleich, oder geschrenket, in die Rede gebracht . . . Doch muß man die Trochaischen Verse mit den Jambischen, oder die Jambischen mit Trochaischen nicht mengen, sondern in der angefangenen Reimart die Abwechslung suchen». Das tat Klaj nun auch und führte im «Leidenden Christus» immer den einmal begonnenen Rhythmus bis zum nächsten Abschnitte durch. Dabei gewinnt im allgemeinen der jambische Tonfall die Oberhand. Die Zahl der Hebungen beträgt in der Regel 2 bis 6, und der Alexandriner findet sich besonders häufig. Die folgenden Zeilen bieten ein Beispiel aus dem «Freudengedichte», S. 6:

Ach Vogelzier
laß dir und mir
Dein Ruhelied mit leiser Stimme schallen.
Das Wolckendach ist Silberklar geheitert,
diß gantze Rund ist laut,
Es hat sich Gut, Muht, Blut hellauf geläutert,
Auf laute Frühlingsbraut,
Auf schwing dich auf,
Auf laß den Lauf
Feldsängerin, der Honigsüßen Khelen
schleif künstlich schleif,
pfeiff artlich pfeiff
Ich will dich mir zur Bottschafft außerwehlen.

Die Reimstellung ist sehr verschieden: es finden sich Reimpaare, gekreuzte, umarmende und Schweifreim-Stellung; einige Male sind auch Waisenzeilen anzutreffen. Weitere Proben für die freien Verse bei Klaj finden sich in allen Dramen außer der «Auferstehung» und ferner an mehreren Stellen in der «Irene».

An die Grenzen des metrischen Ausdruckes führt uns die höchst unerfreuliche Gattung der sogenannten «Bilderreime», von denen Klaj glücklicherweise nur ein einziges Beispiel in der Überreichungsschrift zum «Geburtstag des Friedens» geliefert hat, wo er ein Gedicht in Form einer *Denkseul* aufgesetzt hat. Er sticht durch diesen überaus sparsamen Gebrauch der Bilderreime vorteilhaft von seinen Nürnberger Ordensfreunden und von Schottel ab.

Noch eine andere Forderung, die man an die metrische Ausdrucksfähigkeit stellte, muß hier erwähnt werden, da sie für die

Nürnberger Schule besonders charakteristisch ist. Man verlangte nämlich, daß der Dichter mit Hilfe geeigneter Wahl der Metra und passender Gruppierung der Verse Seelen- und Stimmungsschilderungen zu geben, Gefühlsqualitäten widerzuspiegeln vermochte. Wie man sich die Wirkung dieser «Abwechslung der Reimarten» vorstellte, soll eine Stelle aus dem Sendschreiben Harsdörffers an Klaj zeigen, das sich am Ende des «Herodes» abgedruckt findet; hier heißt es auf S. 59:

«Die Vernunft lehret mich das Prächtige mit prächtigen, das Geringe mit geringen Worten außreden; die Kunst weiset das Klägliche mit trochäischen, das Fröliche mit dactylischen, und die Erzehlung mit jambischen Reimarten zu verfassen, wann man anderst nicht wil die Sonne mit der Kohlen mahlen» . . . Weitere interessante Äußerungen über diesen Punkt macht Harsdörffer noch in dem Sendschreiben zum «Leidenden Christus», wo er unter anderem noch sagt (S. 32): «Das Klagen, Seufftzen, Jammern und Trauren muß durch kurze Reimzeilen gefasset werden, als ob die Rede gleichsam durch das ächtzen und die Seufftzer unterbrochen würde».

Aber schon vor diesen Ermahnungen seines Freundes bemüht sich Klaj in der «Auferstehung», durch den Wechsel der Metra die Gemütsstimmungen zu zeichnen; er folgte dabei wohl seinem Lehrer Buchner, dessen Hauptforderung für alle poetische Tätigkeit lautete: Möglichst getreue Nachahmung der Natur in jeder Beziehung.

Die «Auferstehung» beginnt mit einem daktylischen Liede, bei welchem der springende Tonfall die Freude über Christi Erwachen ausdrücken soll. Die Worte des Dichters und die erzählenden Partien des Stückes sind überall durch den ruhig dahinfließenden Alexandriner wiedergegeben. Über die von Maria gesprochenen Verse sagt Klaj in der Anmerkung zu Zeile 61: *Maria Magdalena führet allerhand Arten der Verse, weil sie als ein betrübtes Weibesbild bald in diese, bald in jene Gedanken gerät,* und in einer anderen Anmerkung setzt er noch hinzu (S. 30): *Hiesige Anacreontische Ode soll etzlicher maßen Mariens unbesonnenes Vornemen außdrukken* . . .; meist sind ihr jedenfalls die schwereren trochäischen Verse in den Mund gelegt, um ihre Trauer kund zu tun. Die heitere Frühlingsbeschreibung (S. 15), die frohe Botschaft der Engel (S. 6) und das Preislied am Ende des Ganzen (S. 22) weisen dagegen wieder die leich

Daktylen auf. Ähnlicher Wechsel der Metra findet sich in fast allen Schriften unseres Dichters.

Nimmt man alles in allem, so zeigt Klaj auch in metrischen Dingen eine weitgehende Beherrschung der Formen, während er sich aber andrerseits von den allzu kindischen Spielereien, wie sie in Schottels «Verskunst» gelehrt und von Harsdörffer in den «Gesprächspielen» nur zu häufig ausgeführt wurden, ziemlich frei zu halten wußte.

Kapitel 9.

Johann Klaj als Dichter und Mensch.

In der Wahl seiner Stoffe geht Klaj über ein begrenztes Gebiet nicht hinaus, das er aber nicht müde wird, uns in immer neuen Formen vorzuführen. Am wichtigsten ist ihm die dichterische Verherrlichung religiöser Stoffe wegen *des heiligen Inhalts, der alle andere Wissenschafften übersteiget,* wie er sich selbst in der Vorrede zum «Herodes» ausdrückt. Denselben Standpunkt sehen wir durch Harsdörffer vertreten, der in seinen «Gesprächspielen» (Bd. 5, S. 55) sagt: «Der Poeterey wahrer Gebrauch sol in Geistlichen Sachen bestehen», und auch Buchner hält die Behandlung solcher Stoffe für die vornehmste Aufgabe des Dichters. Dazu kommt bei Klaj noch, daß ihm als Theologen die Darstellung religiöser Vorgänge von vornherein am nächsten lag. Aber sogar auf diesem geistlichen Stoffgebiete zeigt unser Dichter noch eine weitere Beschränkung in der Auslese seiner Motive. Die Lieblingsgestalt unseres Dichters, auf deren poetische Verherrlichung er immer und immer wieder zurückgreift, ist die Person Christi. Hier ist es vor allem der erhabene Vorgang der geheimnisvollen Geburt des Heilandes, der ihn zur poetischen Verherrlichung reizt. Es ist wohl richtig, daß so ziemlich alle Dichter jener Zeit -- es seien nur Opitz, Fleming, Schottel, Zesen, Rist, Lund, Tscherning genannt — diesen Stoff einmal aufgenommen haben, aber keiner machte ihn so häufig zum Gegenstande seines dichterischen Schaffens wie gerade Klaj. Seine erste, uns erhaltene Arbeit ist die Übertragung eines lateinischen Hymnus auf Christi Geburt vom Jahre 1642; zwei Jahre später, 1644, wird dieses Gedicht umgearbeitet und erweitert herausgegeben, und bald darauf folgt eine dramatische Darstellung im «Freuden

gedichte der seligmachenden Geburt» . . .; über die Hälfte aller von ihm überlieferten Gesänge enthält die Sammlung der «Weihnachtsgedichte» des Jahres 1648, in denen Klaj denselben Stoff verschiedentlich behandelt; endlich kann man auch den «Herodes» in diesen Kreis stellen, obwohl hier Form und Stil andere sind als in den vorhergenannten Weihnachtsschriften, in denen überall eine süßlich-pastorale Stimmung vorherrscht. — Im geraden Gegensatz zu den freundlichen, idyllischen Schilderungen der Christgeburt, die zumeist in die ersten Jahren von Klajs poetischer Tätigkeit fallen, stehen die aufregenden, grellnaturalistisch gefärbten Schilderungen der Vorgänge bei Christi Tod, wie wir sie im «Leidenden Christus», 1645, und noch mehr in der «Trauerrede über das unschuldigste Leiden und Sterben» vom Jahre 1650 finden. Hier nimmt der fromme Dichter in bewundernder Verzückung sozusagen selbst an den Qualen seines Helden teil, für den er von innigstem Mitleid erfüllt ist. Immer mehr scheint sich für Klaj in seinen späteren Jahren bewahrheitet zu haben, was Heermann einmal von sich selbst ausspricht: «Meine höchste Kunst und Weisheit ist, Jesum und seine Kreuzigung recht zu kennen und zu wissen, denn in ihm finde ich vollkommene Weisheit und Gerechtigkeit, ja den Reichthum der Seligkeit».[1] Als siegreicher Überwinder des Todes und der Hölle wird Christus von unserem Dichter in der «Auffahrt» und in der «Höllenfahrt» dargestellt, die Klajs erste dramatische Versuche bilden, und endlich wird eine Beschreibung des «Gantzen Lebens Jesu Christi» in dem gleichnamigen Büchlein gegeben, wo der heilige Stoff für das Verständnis der Jugend zugerichtet ist. So steht die Person des Heilandes schon in den ersten Schriften unseres Dichters im Vordergrund und behält auch ihre Anziehungskraft bis zu seinen letzten poetischen Darstellungen. Daneben treten die anderen Gestalten der biblischen Geschichte an Bedeutung weit zurück. Gott Vater wird fast nur in Verbindung mit der großen Heilstat Christi erwähnt und als Vater des Heilandes und Sender der fleischgewordenen Gottheit an vielen Stellen mit begeisterter Dankbarkeit gepriesen. Dagegen scheint die Person der Gottesgebärerin Maria den Dichter stark gefesselt zu haben; sie spielt sowohl in den Schriften des

[1] Wiedergegeben bei E. E. Koch, Geschichte des Kirchenliedes und Kirchengesangs, Bd. 3, S. 19 (3. Aufl., Stuttg. 1876).

Weihnachts- als auch des Osterkreises eine bedeutende Rolle und nimmt überall eine Stellung ein, die uns merken läßt, daß hier der protestantische Klaj von katholischen Dichtern wie Balde, Barlaeus und Vida stark beeinflußt ist.

In allen seinen geistlichen Dichtungen tritt uns Klaj als ein tiefreligiöser Mann entgegen, der es mit dem Glauben ernst nimmt und ihm gegebenen Falles alles irdische Wohl und Glück zu opfern bereit ist; seine Begeistrung für Christus und die Kirche ist unbedingt wahr und ungeheuchelt und hat sich in den mannigfaltigen Anfechtungen und Gefahren der Kriegszeiten immer mehr gefestigt. Des Dichters Gottvertrauen bleibt ihm in der größten Not die beste und unerschütterlichste Stütze, und unter dem Schutze des Heilandes fühlt er sich überall geborgen, wie er besonders in den «Andachtsliedern» lieblich beschreibt. Dabei zeigt er niemals zelotischen Eifer gegen Andersgläubige, sondern läßt überall erkennen, daß er in der Schule des friedfertigen Buchner und des toleranten Pfarrers Dilherr gewesen ist; denn «Nürnberg und Altdorf wahrten stets ihren philippistisch-irenischen Standpunkt»[1] in Glaubenssachen. Ja in seiner Stellung als Pfarrer der Kitzinger Gemeinde scheint Klaj den Katholiken gegenüber sogar eine so freundliche Haltung eingenommen zu haben, daß er seinen eignen Glaubensgenossen Anlaß zur Klage gab.

Auf ein ganz anderes Stoffgebiet führen uns die Friedensgedichte der letzten Nürnberger Jahre. Hier hat der Dichter aus dem Leben der Zeit geschöpft und wohl nicht selten eigne Erlebnisse dabei verwertet. Er begnügt sich nicht damit, die Vorgänge bei den Friedensfesten einfach zu beschreiben, sondern bietet allenthalben weitere Ausblicke auf die Zeitumstände und drückt dabei sehr deutlich seine eignen Wünsche und Hoffnungen aus. Das aller Orten herrschende Kriegstreiben, unter dem Klaj selbst sehr viel zu leiden hatte, machte einen starken Eindruck auf seine lebhafte Phantasie. Denken wir nur daran, wie er im «Engel- und Drachenstreit» und in «Christi Höllenfahrt» seine Freude daran findet, die Heerscharen der Engel und Teufel miteinander kämpfen zu lassen, als wären es Kriegsscharen des Dreißigjährigen Krieges: alle Vorgänge des Lagerlebens, der Sturm auf eine Festung, ein großer Kampf im offnen Felde mit strategischer Verteilung der Truppen, werden mit größter

---

[1] «Ordensfestschrift», S. 14.

Lebendigkeit auf die Himmels- und Höllenstreiter übertragen! Aber wenn er auch zuweilen die Reize des Soldatenlebens anerkennt, so finden sich doch weit häufiger Stellen in seinen Werken, wo Klaj bittere Klage über das Elend und Unglück führt, das die Kriegsfurie allerwärts verbreitet hat. Er fordert dann die Großen energisch auf, nun endlich den langen Streit zu beendigen und dem zerrütteten deutschen Vaterlande die Ruhe und Segnungen des Friedens zu schenken; wollten sie doch das Kriegshandwerk nicht fallen lassen, so sollten sie lieber ihre Kraft gegen die Türken wenden, die sich die Zersplitterung des Reiches zunutze gemacht haben und im Osten vorgedrungen sind. Bei allen diesen Erörterungen hat aber unser Dichter niemals seinen eignen Vorteil oder eigne kleine Interessen im Auge, sondern tritt für das gesamte deutsche Vaterland ein, dessen Elend ihm am Herzen liegt. Er denkt wohl manchmal mit Wehmut an die ferne Heimat zurück und bezeigt sich auch der Stadt äußerst dankbar, die ihn freundlich aufgenommen hat, aber weit höher steht ihm das Wohl des *Thränenden Teutschland,* die Wahrung der *teutschen Muttersprache* und die Erhaltung *teutscher Sitten,* deren Untergang er bei dem allgemeinen Umsturz fürchten konnte.

Diese beiden Stoffgebiete, die heilige Geschichte und das Kriegsleben der Zeit, bilden die Quellen, aus denen Klaj alle seine Dichtungen geschöpft hat, und es ist nicht zu leugnen, daß Klaj damit den Forderungen eines bedeutsamen und zeitgemäßen Gehaltes entspricht; ebenso kann man poetischen Behandlungen dieser Art allgemeine Gültigkeit und volkstümliche Wirkung jedenfalls für ihre Zeit nicht absprechen. Wie steht es nun aber mit der Art und Weise, wie der Dichter seine Stoffe darstellt?

Was die Wahl der poetischen Gattungen anlangt, so war Klaj im ganzen wenig glücklich. Seine dramatischen Versuche mögen wohl zu ihrer Zeit den geplanten Zweck erfüllt haben, für uns sind es aber ganz ungenießbare Werke, sobald wir sie als Dramen betrachten; es fehlt ihnen ebenso an der einheitlichen Kunstform, die wir mit dem Begriffe des Dramas verbinden, als auch an dem einheitlichen inneren Gehalt. Ebenso ergeht es uns mit den Friedensgedichten, die uns langweilig und zerfahren erscheinen. Einzelne Partien mögen uns wohl zusagen, aber es sind doch immer nur kleinere Abschnitte, die gerade der Gefühlsrichtung des Dichters

entsprachen. Es ist ein Unglück für Klajs poetische Tätigkeit gewesen, daß er nicht einen umfassenderen Gedanken ohne Unterbrechungen auszuspinnen vermochte. Betrachten wir dagegen die kleineren Weihnachtshymnen und zahlreiche seiner geistlichen Lieder, so können wir daran schon weit eher Geschmack finden. Hier braucht der Dichter nur eine geringe Stoffmenge zu übersehen und kann sich mit Ruhe in seine Darstellung vertiefen. Alsdann gelingt es ihm wohl, kleine lyrische Gebilde zustande zu bringen, die sich sehen lassen können. Hätte er sich in dieser Gattung weiter geübt, so hätte er sicherlich recht gute geistliche Lieder zu schaffen vermocht, wenn er erst einmal den überphantastischen und allzu subjektiven Stil der Dramen gemäßigt hatte. Hier wäre ihm auch seine Vorliebe für Naturschilderung und Naturbetrachtung recht gut zustatten gekommen, sobald er sich nur ein wenig Beschränkung auferlegt hätte. Ein Hauptmittel von Klajs poetischer Darstellung ist nämlich sein ausgeprägter Sinn für die Erscheinungen, die sich draußen in der Natur bieten. Wie er alle Dinge mit menschlichen Eigenschaften und Begierden ausstattet, sahen wir schon bei der Untersuchung seines Sprachstiles. Bei ihm ist eben die Natur mit all ihren bunten Erscheinungen nicht nur ein willkommener Schauplatz für seine Schäferwelt, sondern sie drängt sich ihm auch in allen anderen Dichtungsarten auf. Die enge Verbindung des religiösen und des Naturgefühles tritt besonders bei der «Auferstehung Jesu Christi» in die Erscheinung, wo die klagende Maria durch den in der Morgensonne daliegenden Garten bei Christi Grab eilt, und ferner im «Leidenden Christus», wo die ganze Natur an dem schweren Ringen des Heilandes teilnimmt. Ebenso finden sich in allen übrigen Schriften des Dichters zahlreiche Beweise dafür, daß Klajs Naturgefühl nicht erheuchelt ist, sondern daß er wirklich Sinn und Verständnis für die erhabenen und lieblichen Erscheinungen der äußeren Welt hat. Die goldigstrahlende Sonne, der silberglänzende Mond, das *bunte Heer der Sterne,* sie bieten dem Dichter immer von neuem Anlaß zur Darstellung. Ebenso findet er seine Freude an der Schilderung blühender Wiesen und farbiger Blumenbeete, sprudelnder Quellen und schönbelaubter Bäume, in deren Wipfeln die kleinen Vöglein, die überall eine ganz besonders große Rolle spielen, ihre Weisen ertönen lassen. Am liebsten aber beschreibt er den Einzug des Frühlings mit all seiner Pracht, wie er überhaupt den Wechsel der

Jahreszeiten gern zum Gegenstand poetischer Betrachtung macht. Dabei zeigt er überall das Bestreben, diese Naturschilderungen durch lebhafte Farbengebung anschaulich und durch künstliche Wiedergabe von allerlei charakteristischen Lauten und Tonspielereien lebendig zu gestalten, ohne darin aber stets die nötigen Grenzen bewahren zu können. Eng mit dieser Vorliebe für Naturbetrachtung ist häufig die Idylle des Schäferlebens verknüpft, die unser Dichter zwar nur selten zum eigentlichen Gegenstand seiner Dichtung macht, die aber doch fast in allen Schriften wieder einmal auftaucht und dann meist als wirksames Darstellungsmittel verwandt wird. Auf die im Pegnitzorden beliebte Verbindung von religiösen Stoffen mit der Hirtenpoesie, die besonders durch Michael Dilherr gepflegt und später von Birken sozusagen zum Ideal poetischer Darstellung gestempelt wurde, haben wir schon bei der Behandlung der pastoralen Schriften Klajs hingewiesen. Wenn man die Schäferdichtung des 17. Jahrhunderts betrachtet, so wird man in ihr in den meisten Fällen starker Verwendung mythologischer Gestalten und Anschauungen begegnen. Obgleich unser Dichter als Theologe Grund gehabt hätte, sich der Verurteilung allen heidnischen Götterwesens anzuschließen, die wir bei Rist, Harsdörffer und vor allem bei Zesen und in manchen anderen Poetiken vertreten finden, so scheute er sich doch keineswegs, *der Hayden Fabelwerk* zum Schmuck seiner Dichtung zu verwerten, und schreckte vor den Namen der Olympischen Götterwelt durchaus nicht zurück. Jupiter, Juno, Venus, Diana, Mars, Vulcanus und zahlreiche andere «Götzen» werden von Klaj häufig genannt, selbst in denjenigen Werken, wo er durchaus geistliche Stoffe behandelt. Sehr oft bekommt auch des Dichters Naturbetrachtung einen starken mythologischen Zug; der bockgefüßte Pan mit seinem bunten Gefolge, die Fluß- und Quellgottheiten, die verschiedenen Gattungen von Nymphen, Najaden und Waldgöttinnen bevölkern die beblumten Wiesen und die rauschenden Gewässer, die uns der Dichter so vielfach beschreibt.

Erwähnen wir nun noch, daß Klaj einige Male allegorische Gestalten auftreten läßt, daß sich das Motiv des Traumes oder eines vorhersagenden Gesichtes zuweilen findet und daß endlich nach dem Vorbilde der Hirtenromane öfters Wettstreite zwischen den Jahreszeiten oder Nymphenchören vorkommen, so sind damit alle Mittel erschöpft, deren sich der Dichter bedient, um Abwechslung und Be-

wegung in seine poetischen Schöpfungen zu bringen. Nach alledem läßt sich wohl sagen, daß unser Dichter nicht nur arm an Stoffen, sondern auch außerordentlich beschränkt in der Auswahl der ihm zur Verfügung stehenden Kunstmittel ist, und es wird dann auch leicht erklärlich, daß Klaj sich eifrig bemühte, durch wechselreiches Metrum und alle nur möglichen Stilwirkungen seinen Werken einen Reiz zu verleihen, den seine Zeit wohl verstand und anerkannte, der uns aber heute doch in den meisten Fällen gesucht und übertrieben erscheint. Wir vermögen uns an Klajs Dichtung viel eher zu erfreuen, wenn er einmal jene Spielereien fallen läßt und dann wohl für eine kleine Weile seiner poetischen Darstellung eine bis zu einem gewissen Grade harmonische, gleichmäßige Durchbildung zu verleihen versteht.

Die vorwiegende Gesamtstimmung in den Werken Klajs ist ernst und zeugt davon, daß der Dichter schon viel Schweres erlebt hat. Die Freuden und Güter der Welt vermögen ihn nicht aus dem Gleichgewicht zu bringen; er drückt nie irgendwelche Wünsche nach irdischem Besitz aus und läßt sich später immer mehr damit genügen, sich voll demütiger Ergebenheit in die himmlische Fügung zu schicken. Die harte Schule des Lebens hat ihn weich und nachgiebig gemacht, und er neigt in keiner Weise dazu, irgendeinen persönlichen Standpunkt oder eine seiner subjektiven Meinungen anderen aufzudrängen. Sieht man von den unerfreulichen Verhältnissen ab, die sich in Kitzingen zwischen ihm und seinen Pfarrkindern gestalteten, so findet sich kein einziges Beispiel dafür, daß Klaj sich in Streitigkeiten oder literarische Fehden verwickelt hätte. Er erkannte fremde Kunst und fremdes Talent willig an, machte sich die Lehren berufener Männer zunutze und ging im übrigen doch auch in manchen Dingen seinen eignen Weg, ohne aber andere dadurch beeinflussen zu wollen. Selbst gegen die zahlreichen Dichterlinge, die sonst überall einen tüchtigen Hieb abbekamen, äußert sich Klaj nur sehr vorsichtig; viel häufiger finden sich Stellen in seinen Schriften, wo er den guten Dichtern Anerkennung und Dankbarkeit für das, was er bei ihnen gelernt hat, zollt. Mit dieser durchaus friedfertigen Gesinnung verträgt sich des Dichters unbedingte Hingabe an seinen Erlöser Christus sehr wohl; Klaj versenkt sich anbetend und bewundernd in die Geheimnisse der Heilslehre und schafft sich ein persönliches Verhältnis zur Gottheit, das häufig in

mystische Verneinung der eignen Persönlichkeit und völlige *Verbannisierung der Weltlust* gipfelt, die bei ihm nicht nur Einbildung oder Vorstellung ist. Aber auch hier ist er duldsam und versucht nie durch lebhafte moralische Betrachtungen in seinen Dichtungen zu wirken. Er erkennt die sittlichen Gebrechen seiner Zeit wohl und zeigt auch zuweilen seine Unzufriedenheit mit der schlechten Kinderzucht, der Verachtung der deutschen Sprache, dem Überhandnehmen der Laster des Soldatenstandes auch in bürgerlichen Kreisen, denen er zumeist das große Unglück zuschreibt, das jetzt über sein armes Vaterland gekommen ist; aber von feurigem Eifer, der tatkräftig diese Übel mit der Wurzel auszurotten versucht, findet sich bei ihm keine Spur. Eben*so* fehlt es Klaj in jeder Hinsicht an satirischer Schärfe und treffendem Witz, die seiner friedlichen Natur widerstreben. Schwache Ansätze zu einer humoristischen Darstellung kann man vielleicht erkennen, wo der Dichter den *dikken Reisemann* Josef bei der Krippe oder den *betrübten Schlüsselmann* Petrus darstellt, der in komischer Weise seine Verwerflichkeit und Undankbarkeit bejammert. Klaj stellt sich hier gewissermaßen auf den Standpunkt der göttlichen Milde, die mit überlegenem Lächeln die unvermeidliche Schwäche des menschlichen Herzens zu verzeihen weiß.

Bei seiner friedliebenden und bescheidenen Gesinnung wurde es Klaj wohl nicht schwer, zu anderen Menschen in ein näheres Verhältnis zu treten: in Wittenberg war er der dankbare und willfährige Schüler Buchners, und als er nach Nürnberg kam, öffneten sich ihm bald viele angesehene Häuser; Dilherr fand von vornherein Gefallen an dem strebsamen Theologen, vermögende Gönner wie Schmidmayer unterstützten den armen Fremdling, und Harsdörffer würdigte ihn seiner Freundschaft. Freilich ein Freundschaftsverhältnis, wie wir es zwischen Geistern des folgenden, des 18. Jahrhunderts, so häufig finden, dürfen wir uns hier wohl nicht vorstellen. Das Verhältnis der Ordensmitglieder untereinander war ein mehr konventionelles, bei dem wohl herzliche Zuneigung nicht den Ausschlag gab. Die Unruhen und Gefahren der Zeit ließen die einzelnen Menschen sich mehr auf sich selbst zurückziehen und zunächst für sich selbst und ihre Angehörigen sorgen. Die materiellen Nöte und Kämpfe nahmen sie nur zu stark in Anspruch und ertöteten leicht die Begeistrungsfähigkeit und ideales Streben. Solange Klaj

noch in Nürnberg weilte, sich durch seine Dichtungen bekannt machte und mit dem Orden gemeinsame Interessen pflegte, war er dort wohlbeliebt und fand zahlreiche gleichgesinnte Freunde, als er dann aber nach Kitzingen übergesiedelt war, wurde er bald vergessen und kaum noch genannt.

Über des Dichters Verhältnis zur Frau und zur Liebe erfahren wir in seinen Schriften nur wenig, aber doch gerade genug, um uns ein Bild davon machen zu können.

Es ist außerordentlich zu bedauern, daß Klaj niemals die Liebesdichtung gepflegt hat, wo ihm seine Neigung zur Naturbetrachtung gewiß trefflich zustatten gekommen wäre. Aber leider finden wir auch nicht ein einziges Liedchen dieser Art. Wir dürfen unserem Dichter wohl glauben, wenn er 1644 im «1. Pegnesischen Schäfergedichte» (S. 6) sagt:

> *Ich habe mich im Lieben nicht geübt,*
> *Das blinde Kind hat mich noch nie betrübt . . .*

Waldberg sagt in seiner «Renaissancelyrik» (S. 119) von den Schäferpoeten: «Alle begannen mit der Verherrlichung der Liebe, diesem Wetzestein der Poeten»; aber bei unserem Dichter fehlt auch völlig jene Dichtung von der Jugendliebe, die von vielen Dichtern der Zeit dann später abgeschworen und verdammt wurde, wenn sie in Amt und Würden gelangten. Die Liebe ist für Klaj *Ein Traum der Eitelkeit, Ein eitle Hoffnungssucht, Ein unbewandert Kind*[1] usw. Allerdings gesteht er zu, daß *ein großer Unterschied zwischen Bulen- und Ehelichen Lieben* sei, und daß er das letztere anerkannte, bewies er ja selbst dadurch, daß er in Nürnberg eine Ehe einging. Aber in seiner Dichtung spiegelt sich niemals der geringste Schimmer lyrischer Liebesstimmung wieder. Klaj verurteilte es mit Buchner streng, daß *aus dem Munde, in welchen der Leib Christi eingehet, ein geiles Gedicht oder dergleichen Teuffels Gifft ausgehe.*[2] Darum schließt er sich auch eng an Balde an, bei dem er die Marienlyrik und den Ausdruck hingebender Neigung zu Christus und der Kirche am häufigsten vorfand, und in Nachahmung dieses Dichters ergoß er seine zartesten Gefühlsregungen in die geistliche Poesie, die mit süßlichem Beiwerk aus dem «Hohen Liede» gewürzt wurde.

---

[1] «I. Pegnesisches Schäfergedicht», S. 30. — [2] Buchners «Poetik», S. 32.

Klajs Stellung zu den anderen Künsten konnten wir teilweise schon aus seinem metrischen und stilistischen Gebrauch erkennen. Die Neigung zur Musik geht ja durch die ganze damalige Zeit und tritt uns vor allem in dem Schaffen neuer Gesangbuchsmelodien und in dem Streben entgegen, dem italienischen und niederländischen Operngeschmacke nachzueifern. Von Buchner sagt Borinski (S. 144): «Als Platoniker räumt er natürlich der gesungenen Poesie einen hohen Rang ein». Und wenn Klaj nicht schon in Wittenberg eine große Vorliebe für diese Kunst entwickelte, so bot sich ihm in Nürnberg bei Michael Dilherr vollauf Gelegenheit dazu. Wie er sogar seinen geistlichen Dramen durch musikalische Einlagen und Chöre Abwechslung und Ausdruck zu verleihen suchte, haben wir gesehen. Weitere Zeugnisse für des Dichters Hochschätzung der Tonkunst sind die begeisterten Lobeserhebungen, die er ihr in seinen Werken nicht selten widmet, so vor allem im «Geburtstag des Friedens»[1] und in der «Irene».[2]

Es wäre zu verwundern, wenn Klaj nicht auch durch die Fülle und Vortrefflichkeit all dessen lebhaft angeregt worden wäre, was ihm die freie Reichsstadt Nürnberg an trefflichen Werken darstellender Kunst zu bieten vermochte. Prächtige Bauwerke, hervorragende Gemälde, ausgezeichnete Denkmale der Holzschnitzerei und Schmiedekunst — man denke dabei nur an das prächtige Grabmonument in der Sebaldus-Kirche, das unser Dichter mehr als genügend Gelegenheit hatte zu bewundern, da er ja wahrscheinlich seine dramatischen Oratorien hier zum Vortrag brachte — und viele andere Zeugen einer großen, kunstverständigen und künstlerisch überaus produktiven Vergangenheit fand Klaj in Nürnberg vor, und diese vornehme Pracht mußte auf ihn, der aus dem nüchternen und durch das Kriegselend hart mitgenommenen Wittenberg kam, um so mehr wirken, als er über eine äußerst lebhafte Phantasiebegabung und eine ausgeprägte Vorliebe für starke Farbenwirkung verfügte, wie uns schon die Wahl seiner Metaphern und Epitheta zeigte. So scheint er ganz besondere Freude an der Betrachtung malerischer Darstellungen gehabt zu haben, wovon auch seine poetischen Beschreibungen nicht selten deutlich Zeugnis ablegen. Hier wurde er vor allem durch Harsdörffer angeregt, der bekanntlich eine möglichst

---

[1] S. 19. — [2] S. 42.

enge Vereinigung aller Künste anstrebte und die Gattung der «Andachtsgemälde» erfand, die ja auch von Klaj im «Gantzen Leben Jesu Christi» nachgeahmt worden ist.

Am höchsten stand Klaj aber natürlich die Dichtkunst, deren Preis er nicht nur in der «Lobrede der Teutschen Poeterey», sondern auch in seinen übrigen Schriften sehr häufig anstimmt. Dabei geht er nach unseren Begriffen freilich oft zu weit in den Lobeserhebungen der *Teutschen Dichtkunst* und überschätzt Männer wie Opitz, Rist, Tscherning; aber sobald er von seiner eignen Kunst spricht, wird er ganz bescheiden und zurückhaltend, wie wir nach alledem, was wir oben über seinen Charakter festzustellen gesucht haben, leicht verstehen können.

Er weiß die Poesie vor allem als Verleiherin des Nachruhms zu verherrlichen und gesteht ihr auch für den Dienst in der Kirche einen breiten Raum zu. Aber einer Herabwürdigung der Poesie, wie Harsdörffers «Trichter» sie unbedingt in sich barg, tritt Klaj kräftig entgegen. Hält er sich auch selbst für *kaum wirdig*[1], die Leier zu ergreifen, so kann er es doch durchaus nicht billigen, daß jedermann sich seine Poesie selbst verfertigen und so an der Erhabenheit der göttlichen Kunst rütteln will. Gegen die kleinen Poeten, denen es nur um das Reimeschmieden zu tun ist, vermag er, der sonst so Duldsame, sogar manchmal recht heftig zu werden. Ihm selbst kommt die poetische Begeistrung, ohne die seiner Meinung nach kein Gedicht entstehen kann, ohne jeden Zwang. *Kunst*, sagt er im «1. Pegnesischen Schäfergedichte» (S. 7), *ich bin mir nichts bewust, Was ich erdicht, geschicht aus freyer Lust.* Darum würdigt er die Muse auch nicht dazu herab, bestellte Freuden- oder Trauerhymnen zu verfassen, bei denen sein Herz ganz unbeteiligt bliebe. Die einzige «Trauerrede», die wir von ihm besitzen, bezieht sich auf den Tod seines freundschaftlichen Gönners Schmidmayer, bei dessen Hinscheiden er sicherlich ein wahres Gefühl des Schmerzes empfand.

Sehr oft begegnet es unserem Dichter, daß ihm der Plan oder der bloße Gedanke eines poetischen Stoffes beifällt, während er sich draußen in den *Neronswäldern* oder am Ufer der Pegnitz ergeht, nachdem ihn *der freyen Freiheit Liebe*[2] aus der engen Studierstube

---

[1] «Irene», S. 57. — [2] Vorrede zur «Lobrede der Teutschen Poeterey».

herausgetrieben hat. Besonders bezeichnend für diese Erscheinung ist die Zuschrift der «Lobrede» und die Einleitung zu den «Weihnachtsgedichten» des Jahres 1648. Denselben Zug finden wir bei Balde wieder, dessen Biograph Westermayer[1] darüber schreibt: «Pater Balde fand seine größte Lust an einsamen Spaziergängen, . . . in Münchens nächster Umgebung spürte er jedes lauschige Plätzchen, jede schattenumhegte Quelle, jeden fernsichtbietenden Hügel auf, um dort zu träumen und zu dichten». — Wenn dann Klaj von diesen Spaziergängen zurückgekehrt war, mag er sich, noch warm von den empfangenen Eindrücken, hingesetzt[2] und jene begeisterten Tiraden entworfen haben, die wir vor allem in den Dramen antreffen. In seinen späteren, besonders in den Friedensdichtungen ist Klaj übrigens nicht mehr so stürmisch und wahllos in seinem Ausdruck, und bis zu einem gewissen Grade läßt sich bei ihm wohl trotz der geringen Dauer seiner schriftstellerischen Tätigkeit eine gewisse Fortentwicklung des poetischen Schaffens erkennen. Im «Geburtstag des Friedens» und in der «Irene» sind die tollen metrischen Spielereien seltener, der Stilgebrauch ist ruhiger und gleichmäßiger geworden, und der Dichter vermag seine wilde Phantasie etwas mehr zu zügeln und zu objektiverer Darstellung zu zwingen. Freilich an bedeutenden Geschmacksverirrungen fehlt es auch hier und vor allem in der «Trauerrede» des Jahres 1650 keineswegs.

Wenn wir eben einen inneren und äußeren Fortschritt in Klajs dichterischem Schaffen bis zum Jahre 1650 feststellten, so muß es uns um so mehr verwundern, daß es von diesem Zeitpunkte an mit dem erst vierunddreißig Jahre alten Manne ganz plötzlich und in jeder Hinsicht bergab geht. Hatte er sich in Nürnberg binnen kurzem durch ein bescheidenes und dienstfertiges Auftreten viele Gönner und Freunde gewonnen, und war er durch pflichttreuen und emsigen Eifer während dieser Zeit dem anspruchsvollen Michael Dilherr als der rechte Mann für die Kitzinger Pfarrherrnstelle erschienen, so bemerken wir seit seinem Weggang aus Nürnberg einen recht unerfreulichen Wandel in seinem Benehmen gegenüber der Welt. Er

---

[1] Westermayer, S. 99. In demselben Sinne drückt sich auch Joseph Bach in seiner neueren Arbeit über den lateinischen Dichter aus: «Straßburger Theologische Studien», Bd. 5, Heft 3, S. 39 (Freiburg i. Br. 1903).

[2] Vgl. dazu die Einleitung zu den «Weihnachtsgedichten» (1648).

verwaltet sein Amt ziemlich lässig, bestätigt einen sichtlich unbrauchbaren Mann trotz häufiger Beschwerden der Pfarrkinder in der verantwortungsreichen Lehrerstellung und zeigt überhaupt in seinem Verhalten gegenüber seiner Gemeinde einerseits und gegenüber dem bischöflichen Stuhle in Würzburg andrerseits ein nicht immer erfreuliches und einwandfreies Auftreten, das sich durch seine häufigen Krankheitsanfälle durchaus nicht vollkommen erklären läßt; ja man könnte sogar glauben, Klaj habe sich in Nürnberg nur eifrig bemüht und mit Aufwendung all seiner Energie danach gestrebt, sich eine angesehene und einträgliche Stellung zu verschaffen, um dann in eine bequeme Müßigkeit zu verfallen, die er sich durch wenig pflichteifriges Entgegenkommen gegenüber der katholischen Geistlichkeit zu sichern suchte.

Ebenso wird Klajs poetische Tätigkeit durch den Weggang von Nürnberg plötzlich unterbrochen und auch später nicht wieder aufgenommen. Wollen wir hierfür eine Erklärung suchen, so müssen wir vor allem daran denken, daß unser Dichter mit seinem Scheiden aus dem Kreise der Pegnitzschäfer jede Anregung zum Dichten verlor, die sich ihm in Nürnberg so vielfach geboten hatte; Klaj zeigte sich bei seinen poetischen Versuchen überall als ein sich anschmiegendes, wenig selbstbewußtes Talent, das einer kräftigen Stütze bedurfte, um sich daran zu festigen und zu bilden. In Wittenberg schloß er sich an seinen berühmten Lehrer Buchner an und in Nürnberg trat er unter den Einfluß des rührigen und als Autorität angesehenen Harsdörffer, dem er ohne Zweifel außerordentlich viel zu verdanken hat. Eine ähnliche Anregung fehlte ihm in Kitzingen durchaus, und seine strenglutherischen Pfarrkinder, die sich ihre Unabhängigkeit in religiösen Fragen immer von neuem erkämpfen mußten, vermochten den mystischkatholisch gestimmten Dichtungen ihres Seelsorgers wohl kaum Interesse entgegenzubringen. Das plötzliche Versiegen von Klajs poetischer Tätigkeit läßt sich hierdurch unschwer erklären, und möglicherweise dürfen wir in diesen religiösen Anschauungen des Dichters auch mit einen Grund sehen für die allgemeine Verstimmung zwischen Pfarrherrn und Pfarrkindern, deren Wünsche und Bestrebungen zu verschieden waren, um sich ohne Reibungen einander anpassen zu können.

Überblicken wir zum Schlusse noch einmal die kurze Periode von Klajs poetischen Bemühungen in den Jahren 1642—1650, so

kommen wir zu dem Endurteil, daß es unser Dichter leider niemals zu einer geschmackvollen und abgeklärten Wiedergabe seiner gewiß recht gesunden und wahren Gefühle brachte, da er sich in vieler Hinsicht allzusehr durch Vorbilder leiten ließ, die er immer noch zu übertreffen strebte. Die recht bedenklichen Entgleisungen des Dichters in stilistischen und metrischen Dingen, die zumeist dem Einflusse Harsdörffers und Schottels zuzuschreiben sind, mögen auch spätere Kritiker an einem tieferen Eindringen in Klajs Schriften verhindert haben. Neumeister[1] sagt über unseren Dichter: «Interim diffitendum non est, Clajum nostrum, prout erat ingenio ad Poësin minus difficili, Poetam excellentem evadere potuisse, nisi ab illa Germanicae linguae Germana quidem sinceritate longius recedens, Poësi in congruis Dithyrambis suis tot maculas adspersisset. Decus enim, quod ita quaeritur, revera est dedecus . . .» Er tadelt ihn vor allem, weil er die Eleganz «in sono potissimum verborumque collusione» sucht, gesteht ihm aber gern Gewandtheit und Leichtigkeit im Gebrauch der poetischen Rede zu. — Wer sich freilich von vornherein durch Klajs tolle Vers- und Spracheigentümlichkeiten zurückschrecken ließ, mochte unseren Dichter darum wohl leicht gänzlich verurteilen. Wer sich aber bemühte, tiefer in Klajs Werke einzudringen, fand auch die erfreulichen Eigenschaften seiner Poesie und vermochte den Dichter wenigstens zu verstehen. So erklärt es sich auch, daß die Urteile über Klaj so verschieden ausgefallen sind. Während z. B. Bartsch[2] von ihm sagt, er sei «von den drei genannten Nürnberger Dichtern[3] der am wenigsten bedeutende und sicherlich der geschmackloseste» gewesen, so gilt er Goedeke[4] als «der tiefste und selbständigste . . . unter den Nürnberger Dichtern». Wie heftig man aber Klaj auch wegen seiner dramatischen Versuche angegriffen hat, so stimmen doch seit Bouterwek alle Forscher, die des Dichters poetische Erzeugnisse durch eigene Anschauung kennen gelernt haben, in dem Punkte überein, daß es ihm an einer entschiedenen lyrischen Begabung nicht gefehlt habe. So spricht sich Franz Horn[5]

---

[1] M. E. Neumeister, Specimen Dissertationis historico-criticae de Poetis Germanicis hujus seculi præcipuis, S. 60f. (o. O 1695).

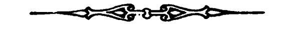
[2] Koberstein, Bd. 2, S. 125.

[3] Er versteht darunter natürlich Harsdörffer, Klaj und Birken.

[4] K. Goedeke, Bd. 3, S. 111. — [5] Franz Horn, Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen, von Luther bis zur Gegenwart, Bd. 1 (Berl. 1822).

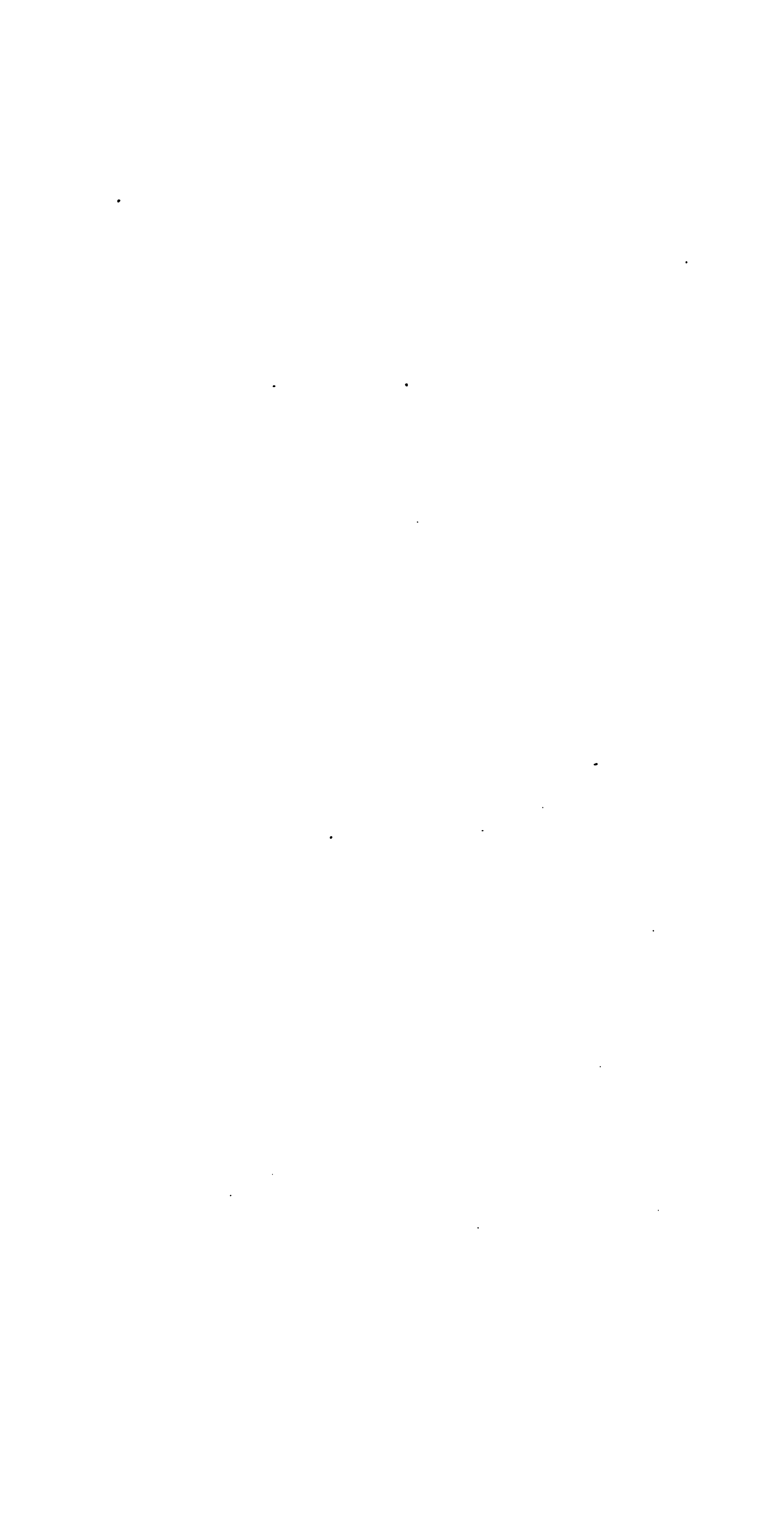
folgendermaßen über ihn aus: «Einiges Lob verdient indessen Klai (sic!) wirklich, und es ist nur zu bedauern, daß er seine große Neigung zu dramatischen Arbeiten so ganz ohne Geschmack hinwandeln ließ, und darüber sein größeres Talent zur lyrischen Poesie völlig auszubilden vergaß.» Ganz ähnlich äußert sich auch Julius Tittmann in seinem Kapitel über die Lyrik der Pegnitzer (S. 128 ff.), und, soweit wir Klaj durch unsere vorhergegangene Untersuchung kennen gelernt haben, müssen wir diesem Urteile in jeder Hinsicht beipflichten: unser Dichter zeigt in vielen Punkten eine weitgehende Übereinstimmung mit dem bedeutenden lateinischen Poeten Balde und berührt sich in zahlreichen Gedanken und Gefühlsäußerungen mit den lyrischen Ergüssen eines Fleming und Gryphius, ohne freilich deren Formvollendung zu erreichen.

Im Urteile seiner Zeitgenossen stand Klaj ziemlich hoch, wie überaus zahlreiche Gedichte und Zuschriften bedeutender Dichter und Gelehrten an ihn zeigen, und seine Werke fanden über den Nürnberger Kreis hinaus Beifall und Anerkennung. Denn er war in allen wesentlichen Zügen ein rechtes Kind seiner Zeit und wußte den Anforderungen, die sein Jahrhundert an ihn stellte, wohl gerecht zu werden. Wenn er trotzdem seinen Eindruck auf unseren Geschmack damit verfehlt, so teilt er hierin nur das Schicksal der meisten seiner zeitgenössischen Freunde; denn wieviel ist uns heute noch von der Dichtung des 17. Jahrhunderts wirklich genießbar? Und doch müssen wir notwendig auch die Werke und das poetische Schaffen der Dichter kennen lernen, die uns einen ästhetischen Genuß kaum noch zu bieten vermögen. In diesem Sinne ist auch Klaj eine dichterische Persönlichkeit, die als charakteristische Erscheinung ihrer Epoche Beachtung und Würdigung verdient.



Register.

Inhalt.



Beiträge

zur

deutschen Literaturwissenschaft

herausgegeben

von

Dr. Ernst Elster

o. ö. Professor an der Universität Marburg.

Nr. 7. **Heinrich Heines Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann.**

Von **Dr. Wilhelm Siebert.**

Marburg

N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung

1908.

Heinrich Heines Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann.

Von

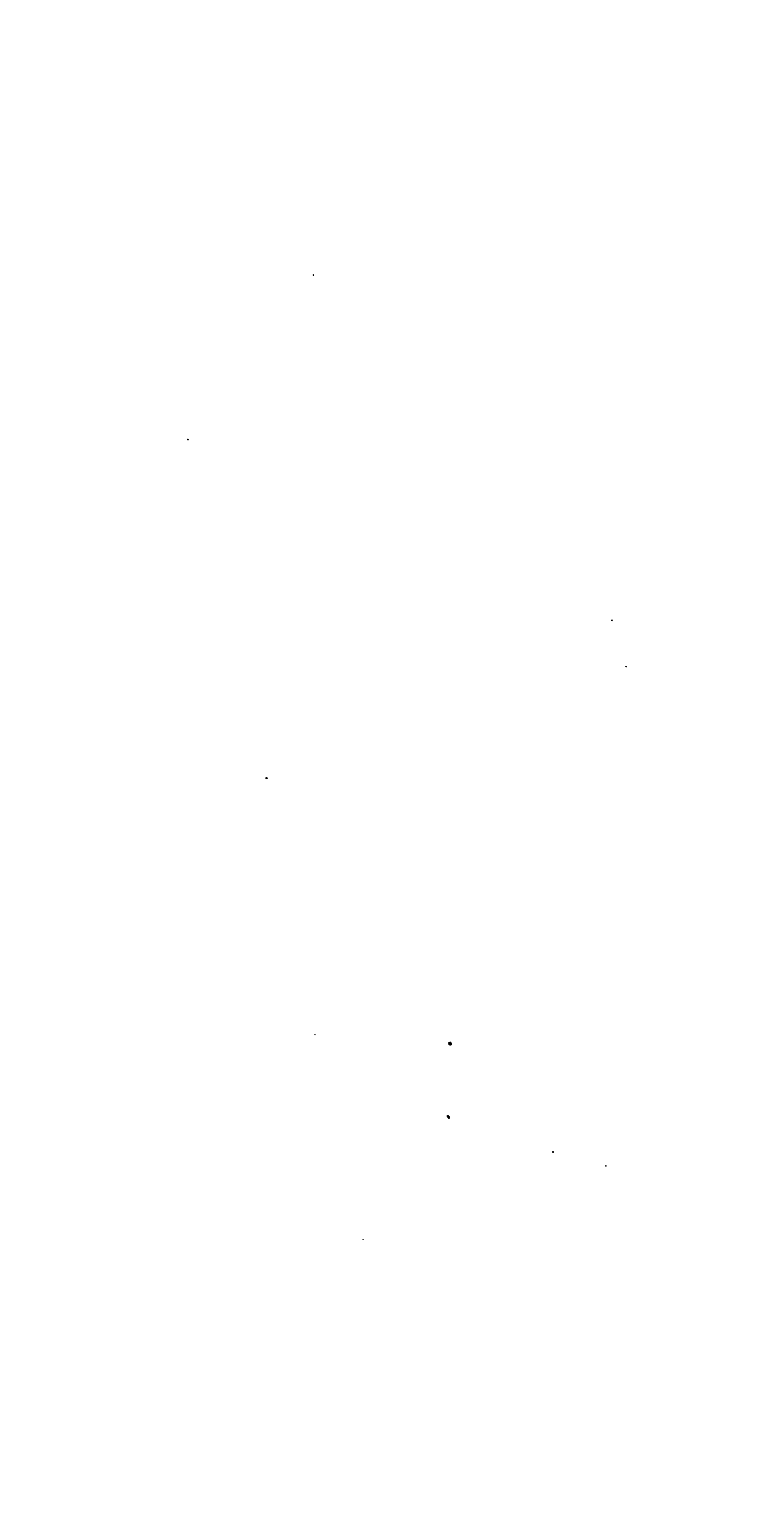
Dr. Wilhelm Siebert.



Marburg
N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung
1908.



Meinen Eltern.



Vorwort.

Bei den Vorarbeiten zu der vorliegenden Abhandlung wurde ich in zuvorkommender Weise unterstützt durch Herrn Hans v. Müller in Wilmersdorf, der mir wiederholt von ihm verfaßte Arbeiten, z. T. in Privatdrucken, zur Verfügung stellte. Die nunmehr verstorbene Frau Amélie Linz-Godin in München und Herr Wilhelm Marc in Neupasing waren mir durch verschiedene Nachweise behülflich. Herr Professor Dr. Georg Ellinger in Berlin teilte mir auf Befragen mit, daß er auf die 1894 von ihm in seiner Biographie Hoffmanns angekündigte Abhandlung über Hoffmanns Einfluß auf Heine vorläufig nicht zurückkommen würde. Ihnen allen danke ich hierdurch bestens für ihr freundliches Entgegenkommen.

Herr Professor Dr. Ernst Elster gab mir die Anregung zu der vorliegenden Arbeit und unterstützte mich in mannigfacher Weise bei ihrer Ausführung. Es ist mir eine angenehme Pflicht, ihm an dieser Stelle meinen ergebensten Dank auszusprechen.

Cassel, im Mai 1908.
Schlangenweg 5.

Dr. Wilhelm Siebert.

Literatur.

Wir verzeichnen folgende Abkürzungen öfter angeführter Werke:

Ebert = Max Ebert, Der Stil der Heineschen Jugendprosa (Diss., Berl. 1903).

Ellinger = Georg Ellinger, E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke (Hamburg und Leipz. 1894).

Greinz = Rudolf Heinrich Greinz, Heinrich Heine und das deutsche Volkslied (Neuwied und Leipz. 1894).

Heine = Heinrich Heine, Sämtliche Werke. Herausgegeben von Ernst Elster (Leipz. und Wien, o. J., 7 Bde.). Bei Anführungen aus Heines Werken beziehen sich die in Klammern gesetzten Band- und Seitenzahlen immer auf diese Ausgabe.

Heine, hrsg. v. Karpeles = Heinrich Heine, Gesammelte Werke. Herausgeg. von Gustav Karpeles (Berl. 1893, 9 Bde.). Nur Bd. 8 und 9, die Briefe enthaltend, werden im folgenden angeführt.

H^3 = J. E. Hitzig, E. T. A. Hoffmanns Leben und Nachlaß (3. Aufl., Stuttgart 1839, 3 Bde.).

Hoffmann = E. T. A. Hoffmann, Sämtliche Werke. Herausgeg. von Eduard Grisebach (Leipz. 1900, 15 Bde.). Bei Anführungen aus Hoffmanns Werken beziehen sich die in Klammern gesetzten Band- und Seitenzahlen immer auf diese Ausgabe.

Keiter = Heinrich Keiter, Heinrich Heine. Sein Leben, sein Charakter, seine Werke (Köln 1891).

O. zur Linde = Otto zur Linde, Heine und die deutsche Romantik (Diss. Freiburg i. Br. 1899).

Kapitel 1.

Das persönliche Verhältnis von Hoffmann und Heine.

Seit wenigen Jahren beginnt man einem der bedeutendsten Geister, die aus der romantischen Schule hervorgegangen sind, von neuem die Aufmerksamkeit und das Interesse zuzuwenden, die ihm nach dem Einflusse, den er während seines Lebens und nach seinem Tode ausgeübt hat, zukommen: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann wird wieder gelesen, kommentiert und herausgegeben. Hans v. Müller sagt in dem Vorworte zu «Ernst Theodor Hoffmann. Vier Freundesbriefe» (Leipzig 1902): . . . *es wird Zeit, daß er nun auch in Deutschland ernst genommen wird, soweit er ernst zu nehmen ist.* In diesen wenigen Worten ist bereits angedeutet, weshalb Hoffmann so lange verkannt werden konnte, weshalb auf die Zeit der Überschätzung seiner Werke mehrere Jahrzehnte folgten, in denen man von dem ganzen Hoffmann nichts wissen wollte; man hat ihm das angerechnet, was nicht ernst genommen werden sollte, *das nur der Hoffmann geschrieben hatte, der Geld brauchte, und was der Künstler als Schund bezeichnete, «immer noch gut genug für das Publikum,»* wie Franz Blei in seinem Essay «Ernst Th. Amadeus Hoffmann»[1] sagt. — Eines ist vielleicht von der literarhistorischen Forschung der letzten Jahrzehnte zu sehr übersehen worden: die Berücksichtigung des Einflusses, den der phantastische Erzähler zweifellos auf jüngere Dichter ausgeübt hat; ich nenne nur wenige Namen: Wilhelm Hauff, Heinrich Heine, Friedrich Hebbel, Otto Ludwig und Richard Wagner.

---

[1] Franz Blei, Prinz Hypolit und andere Essays, S. 170 (Leipzig 1903).

Die folgende Abhandlung wird Untersuchungen anstellen über die Abhängigkeit Heines von Hoffmann; sie wird dadurch mit dazu beitragen die Bedeutung Hoffmanns auch für die Gegenwart zu beweisen und wird andrerseits die zu besprechenden Stellen aus Heines Werken durch Hinweis auf das, was Heine bei Hoffmann vorgefunden hat, vielleicht hie und da in eine neue Beleuchtung rücken und dadurch also gleichzeitig dem Verständnisse Heines dienen.

Es wäre für eine Beurteilung des zwischen Hoffmann und Heine bestehenden Verhältnisses sehr wertvoll, wenn wir feststellen könnten, ob die beiden Dichter sich persönlich gekannt haben. Hoffmann erwähnt in seinen Werken Heine überhaupt nicht, was allerdings nichts für oder gegen eine etwaige persönliche Bekanntschaft beweisen kann; wenn Hoffmann wirklich die Bekanntschaft des jungen Studenten gemacht hat, so lag für ihn noch kein Grund vor, dies zu erwähnen. — Aus den Äußerungen Heines über Hoffmann kann man ebensowenig auf eine persönliche Bekanntschaft schließen, — im Gegenteil: hätte Heine Hoffmann persönlich kennen gelernt, so würde er dies bestimmt in seinen Werken oder in den Privatbriefen jener Zeit erwähnt haben; es findet sich jedoch nur in den «Briefen aus Berlin»[1] eine Bemerkung, aus der hervorgeht, daß Heine Hoffmann vom Sehen gekannt hat. Als Heine die «Briefe aus Berlin» verfaßte, lag Hoffmann schon auf dem Krankenbette, von dem ihn erst der Tod erlösen sollte; jene Bemerkung bezieht sich also auf ein weiter zurückliegendes Zusammentreffen im Café Royal. Auch eine Stelle in der «Romantischen Schule» erhebt es über allen Zweifel, daß Heine Hoffmann gesehen und beobachtet hat; er sagt dort nämlich: *Ja, wenn ich Hoffmann selbst zuweilen betrachtete, so kam es mir vor, als hätte Arnim ihn gedichtet.*[2] Hoffmann muß in dem damaligen Berlin eine bekannte Persönlichkeit gewesen ein; die kleine Gestalt mit dem charakteristischen Kopfe fiel allgemein auf, seine Romane wurden zu jener Zeit in ganz Deutschland gelesen; es ist also natürlich, daß dem nach Berlin kommenden literarisch interessierten Fremden bald der kleine Kammergerichtsrat gezeigt wurde. An der betreffenden Stelle der «Briefe aus Berlin» zählt Heine die bekannteren Persönlichkeiten auf, die im «Café Royal» verkehren: Cosmeli, Wolf, Hoffmann, Baron

[1] Heine, Bd. 7, S. 568, Z. 30 ff.

[2] Heine, Bd. 5, S. 317.

v. Lüttwitz, Baron v. Schilling u. a. Die Art, wie Heine hier Hoffmann erwähnt, scheint mir jedoch gerade gegen eine persönliche Bekanntschaft zu sprechen.[1]

Ein etwaiger Verkehr zwischen den beiden Dichtern müßte in die Zeit von April bis Oktober 1821 fallen. Heine verließ Anfang Februar 1821 Göttingen und reiste über Oldesloe und Hamburg nach Berlin, wo er im April ankam[2]; Hoffmann erkrankte vor dem 6. November desselben Jahres schwer, wie aus seinem Briefe an den Buchhändler Wilmans vom 6. November 1821 hervorgeht.[3] Von da an hat sich Hoffmann bis zu seinem Tode (25. Juni 1822) nicht wieder völlig erholt; ich halte es demnach für unwahrscheinlich, daß er noch nach dem Oktober 1821 an öffentlichen Plätzen, wie im «Café Royal» oder bei Lutter und Wegner, gesehen worden ist. Heine verkehrte in Lutter und Wegners Weinstube und mag dort auch mit jenem Kreise, dessen geistigen Mittelpunkt Hoffmann gebildet hatte, in persönliche Berührung gekommen sein; aber es fehlt, wie gesagt, jeder Anhalt dafür, daß er dort in jenen ersten Monaten seines Berliner Aufenthaltes Gelegenheit gefunden hätte, sich mit Hoffmann persönlich bekannt zu machen.

Gegen diese persönliche Bekanntschaft sprechen schließlich noch zwei weitere Gründe: erstens schreibt Heine in den «Briefen aus Berlin»[4]: *Hoffmann ist jetzt krank und leidet an einem schlimmen Nasenübel*; bei etwas näheren Beziehungen hätte er wissen müssen, daß es sich bei Hoffmanns Erkrankung um die furchtbare Rückenmarksdarre handelte. Den zweiten Grund für meine Annahme finde ich in einem Briefe Heines an Julius Campe vom 17. April 1844.[5] Heine spricht hier von dem Plane eines Werkes, in dem er die merkwürdigen Veränderungen erörtern wollte, die er

---

[1] Die Erwähnung Hoffmanns an der angegebenen Stelle zeigt große Ähnlichkeit mit einer Stelle in den «Memoiren des Satan» von Hauff; durch eine Vergleichung beider Stellen — Heine, Bd. 7, S. 568; Hauff, Sämtliche Werke, herausgegeben von Adolf Stern, Bd. 3, S. 53 f., Leipzig, Max Hesse, o. J. — wird man zu der Annahme geführt, daß Hauff sich hier an Heine angelehnt hat.

[2] Vgl. Ernst Elster, Heine und Straube (in der «Deutschen Rundschau», hrsg. von J. Rodenberg, 32. Jahrg., Heft 5, S. 211, vom 1. Februar 1906).

[3] Vgl. Hoffmann, Bd. 1, S. CI.

[4] Heine, Bd. 7, S. 580, Z. 20.

[5] Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 9, S. 229.

bei seiner Rückkehr nach Deutschland vorgefunden. Er fährt dann weiter fort:

> Schon allein die Personenschilderungen der verstorbenen Freunde und Bekannten in der Litteratur könnten einen großen interessanten Band liefern: Hegel, Gans, Cotta, Immermann, M. Beer, Schenk, Arnim, Chamisso, Fouqué, Frau von Varnhagen, Roberts, Maltitz, und noch eine Menge kleiner und großer Köter — nicht zu vergessen Grabbe, den wichtigsten —, kurz ein Buch von lauter Personen, die mir plastisch vor Augen stehen.

Hoffman wird hier nicht erwähnt, und das hätte bei Nennung von Arnim, Fouqué und Grabbe doch sehr nahegelegen; also hat ihn entweder Heine nicht persönlich gekannt, oder er hat ihn mit zu den kleinen und großen Kötern gerechnet; dann ist es immerhin noch bezeichnend, daß er ihn nicht mehr für wichtig genug hält, um ihn neben Grabbe anzuführen. Max Ebert bleibt also für seine Behauptung einer persönlichen Bekanntschaft zwischen Hoffmann und Heine[1] den Beweis schuldig.

Können wir also keinen Verkehr zwischen Hoffmann und Heine annehmen, so ist andrerseits doch unbedingt zuzugeben, daß Heines Aufenthalt in Berlin mit dazu beigetragen hat, sein Interesse für Hoffmann zu erhöhen; es geht dies schon rein äußerlich daraus hervor, daß er Hoffmann vor 1821 auch in seinen Privatbriefen keinmal erwähnt. Im August 1821 nennt er dagegen Hoffmann neben Jean Paul, Clauren und Caroline Fouqué als einen unserer berühmten, unserer sehr gelesenen Autoren, ohne jedoch ein Urteil über deren Werke anzuknüpfen.

[1] Ebert, S. 11: *Persönlich bekannt war H*[eine] *mit E. Th. A. Hoffmann* . . .

Kapitel 2.

Heines Urteil über Hoffmann.

Ein lebhaftes Interesse für Hoffmann zeigt Heine in den oben bereits erwähnten «Briefen aus Berlin», 1822. Er spricht hier wiederholt von ihm und zwar im Tone warmer Anerkennung; so z. B. Bd. 7, S. 580, Z. 21 ff.:

> In meinen nächsten Briefen schreibe ich Ihnen vielleicht mehr über diesen Schriftsteller, den ich zu sehr liebe und verehre, um schonend von ihm zu sprechen.

Ferner Bd. 7, S. 595, Z. 28 ff.:

> Die Strenge und Bitterkeit, womit ich über diesen Roman [den «Meister Floh»] spreche, rührt eben daher, weil ich Hoffmanns frühere Werke so sehr schätze und liebe. Sie gehören zu den merkwürdigsten, die unsere Zeit hervorgebracht. Alle tragen sie das Gepräge des Außerordentlichen.

Dann bespricht Heine die einzelnen Romane mit einigen kurzen Worten; er sagt (a. a. O., S. 595 f.):

> Jeden müssen die Phantasiestücke ergötzen. In den Elixiren des Teufels liegt das Furchtbarste und Entsetzlichste, das der Geist erdenken kann. Wie schwach ist dagegen the monk von Lewis[1], der dasselbe Thema behandelt. In Göttingen soll ein Student durch diesen Roman toll geworden seyn. In den Nachtstücken ist das Gräßlichste und Grausenvollste überboten. Der Teufel kann so teuflisches Zeug nicht schreiben.

---

[1] Matthew Gregory Lewis, The Monk, a Romance (London 1795, 3 Bde.). Ellinger gibt (S. 119) als Titel des Werkes «Ambrosio or the monk» an, was auf einem Irrtum beruhen muß; der hier angegebene Titel stützt sich auf Allibones «Dictionary of English Literature and British and American Authors», Bd. 1, S. 1091 (Philadelphia and London 1902); der Titel zeigt in dieser Form mehr Ähnlichkeit mit Heines Zitat. — Allibone sagt a. a. O., daß Lewis' Roman seinerseits auf die Erzählung von Santon Barissa im «Guardian» zurückgeht.

Die kleinen Novellen, die meistens unter dem Titel Serapionsbrüder gesammelt sind, und wozu auch Klein Zaches zu rechnen ist, sind nicht so grell, zuweilen sogar lieblich und heiter. Der Theaterdirektor ist ein ziemlich mittelmäßiger Schelm. In dem Elementargeist ist Wasser das Element, und Geist ist gar keiner drin. Aber Prinzessin Brambillo [so!] ist eine gar köstliche Schöne, und wem diese durch ihre Wunderlichkeit nicht den Kopf schwindlicht macht, der hat gar keinen Kopf . . .

Mag man nun diesen kurzen Urteilen im einzelnen zustimmen oder nicht, soviel geht jedenfalls aus ihnen klar hervor, daß der junge Heine jedes einzelne der Hoffmannschen Werke mit Interesse und Verständnis gelesen hat. Besonders treffend ist sein Urteil über die «Prinzessin Brambilla». Der junge Student fällt mit selbstbewußter Sicherheit ein prägnantes Urteil über das Hoffmannsche Capriccio, über das auch neuere Forscher nicht hinauskommen. Grisebach gibt es in seiner biographischen Einleitung wieder (Bd. I, S. XCI); Franz Blei[1] sagt, der echte Hoffmann sei nur in der «Prinzessin Brambilla», dem «Don Juan» und den andern Erzählungen, denen Goethe das Prädikat krankhaft gegeben habe.

Über den «Meister Floh»[2] gibt Heine (a. a. O., S. 594 f.) ein ebenfalls recht treffendes Urteil ab; er nennt das erste Kapitel, in dem die Weihnachtsbescherung bei Peregrinus Tyß und bei dem Buchbinder Lämmerhirt erzählt wird, göttlich. Grisebach wiederholt (a. a. O., S. CIV) auch dieses Urteil.

In den «Briefen aus Berlin» kommt Heine auch auf Hoffmanns Originalität zu sprechen (Bd. 7, S. 595 f.):

Hoffmann ist ganz original. Die, welche ihn Nachahmer von Jean Paul nennen, verstehen weder den einen noch den andern. Beider Dichtungen haben einen entgegengesetzten Charakter. Ein Jean-Paulscher Roman fängt höchst barock und burleske an, und geht so fort, und plötzlich, ehe man sich dessen versieht, taucht hervor eine schöne, reine Gemüthswelt, eine mondbeleuchtete, röthlich blühende Palmeninsel, die, mit all ihrer stillen, duftenden Herrlichkeit, schnell wieder versinkt in die häßlichen, schneidend kreischenden Wogen eines exzentrischen Humors. Der Vorgrund von Hoffmanns Romanen ist gewöhnlich heiter, blühend, oft weichlich rührend, wunderlich-geheimnisvolle Wesen tänzeln vorüber, fromme

---

[1] Franz Blei, Prinz Hypolit und andere Essays, S. 170 f. (Leipzig 1903).

[2] Bei der Erwähnung der durch den «Meister Floh» gegen Hoffmann veranlaßten Untersuchung verwechselt Heine (Bd 7, S. 580, Z. 2) den Titel mit dem von Hoffmanns «Meister Martin der Küfner und seine Gesellen» und sagt infolgedessen fälschlich: «Meister Floh und seine Gesellen».

Gestalten schreiten auf und ab, launige Männlein grüßen freundlich und unerwartet, aus all diesem ergötzlichen Treiben grinzt hervor eine häßlichverzerrte Alteweiberfratze, die, mit unheimlicher Hastigkeit, ihre allerfatalsten Gesichter schneidet und verschwindet, und wieder freies Spiel läßt den verscheuchten muntern Figürchen, die wieder ihre drolligsten Sprünge machen, aber das in unsere Seele getretene katzenjammerhafte Gefühl nicht fortgaukeln können.

Heine weist schon hier eine Behauptung zurück, die seitdem von verschiedenen Literarhistorikern wieder von neuem aufgestellt ist. Ellinger spricht in seiner Biographie Hoffmanns an drei Stellen[1] von diesem angeblichen Einfluß; er betont ihn für Hoffmanns Jugendbriefe, sagt dann aber, man täte gut, diesen Einfluß, der noch eine Zeitlang zu verfolgen sei, nicht zu überschätzen. Meiner Ansicht nach mag die allgemeine Annahme einer Beeinflussung Hoffmanns durch Jean Paul mit darin ihren Grund haben, daß dieser das Werk, mit dem Hoffmann zuerst auftrat, die «Fantasiestücke in Callot's Manier» (Bamberg 1814) mit einem Vorworte versah; dieser zufällige Umstand veranlaßte von vornherein, daß die beiden Namen Jean Paul und Hoffmann nebeneinander ausgesprochen wurden.

Am Schluß der «Briefe aus Berlin» erwähnt Heine Hoffmann noch einmal neben verschiedenen andern Schriftstellern und zwar lediglich in dessen Eigenschaft als deutscher Romanschreiber; Heine betont hier den Unterschied zwischen englischen, französischen und deutschen Schriftstellern: der englische Schriftsteller reist und beobachtet Sitten, Leidenschaften und Treiben der Menschen und spiegelt dies in seinen Romanen ab; der französische Schriftsteller lebt beständig in der Gesellschaft und erwirbt dadurch jenen leichten Gesellschaftston, jene Beweglichkeit und Feinheit, durch die sich der französische Roman auszeichnet; der arme deutsche Schriftsteller dagegen hat weder Geld, um Reisen machen zu können, noch besitzt er die Möglichkeit, in der Gesellschaft eine Rolle zu spielen, — er verschließt sich also in einer Dachstube, faselt eine Welt zusammen, und in einer aus ihm selbst wunderlich hervorgegangenen Sprache schreibt er Romane, worin Gestalten und Dinge leben, die herrlich, göttlich, höchst poetisch sind, aber nirgends existieren. Als Beispiel für diese Sorte von Romanschreibern führt Heine dann neben Arnim u. a. auch Hoffmann an, eine Erwähnung, die für diesen nicht gerade

[1] Ellinger, S. VII, 16. 39.

schmeichelhaft ist, die wir aber immerhin als teilweise berechtigt anerkennen müssen, doch nur teilweise, denn in verschiedenen seiner Erzählungen verzichtet Hoffmann einfach darauf, sich auf den Boden des wirklichen Lebens zu stellen: in Beziehung auf diese Dichtungen kann man mit ihm wohl um des grundsätzlichen Standpunktes willen rechten, aber hat man ihm einmal diesen als berechtigt zugegeben, so darf man ihm nicht jeden Schritt, den er auf diesem Boden tut, als Faselei vorrechnen. Und dann trifft dieser Tadel Heines — soweit man einen solchen in seinen Worten erblickt — noch viel weniger die deutschen Schriftsteller so allgemein, wie dies an der betreffenden Stelle der «Briefe aus Berlin» ausgedrückt ist; betrachtet man Heines eigene Werke aus jener Zeit (besonders «Almansor» und «Ratcliff», die ja allerdings keine Romane sind), so muß man ihn unbedingt mit auf die Liste setzen, denn auch er hat sich in diesen Tragödien eine Welt zusammengefaselt und in einer aus ihm selbst wunderlich hervorgegangenen Sprache geschrieben.

In einem Briefe Heines aus dem Jahre 1823 finden wir eine weitere Notiz über Hoffmann; er schreibt am 23. August an Moses Moser aus Ritzebüttel[1]: *Hitzigs Biographie Hoffmanns lese ich jetzt hier* . . . Die Biographie erschien im Mai desselben Jahres[2]; daraus daß Heine das Werk bereits zwei bis drei Monate nach Erscheinen besaß, können wir schließen, mit welcher Aufmerksamkeit er die Veröffentlichungen über Hoffmann beobachtete. Am 27. November desselben Jahres schreibt er an Ludwig Robert[3]:

> Hitzigs Büchlein über Werner habe ich gelesen; Eiter! Nichts als Eiter! Auch Hoffmanns Nachlaßfratzen von demselben hab ich gelesen und bin fast seekrank davon geworden.

Es ist bemerkenswert, daß Heine sich schon jetzt, 1823, so abfällig über dies Buch ausspricht, in dem zum ersten Male genauere Nachrichten über Hoffmanns Leben mitgeteilt werden, man würde eher erwarten, daß er sein Erscheinen mit Genugtuung begrüßte.

In der «Harzreise»[4] findet sich eine weitere Äußerung Heines über Hoffmann. Heine spricht an der betreffenden Stelle von der

---

[1] Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 8, S. 392.

[2] Die Fußnote a. a. O., nach der das Werk bereits 1813 erschienen sei, ist unrichtig.

[3] Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 8, S. 406. — [4] Heine, Bd. 3, S. 25, Z. 32.

harmonischen Farbenverteilung in der Natur und sagt, jeder Naturanblick wirke krampfstillend und gemütberuhigend. Dann fügt er plötzlich unvermittelt ein: *Der selige Hoffmann würde die Wolken buntscheckig gemalt haben.* Es ist bezeichnend, wie diese Reminiszenz an Hoffmann bei dem Dichter entsteht: durch die harmonische Farbenverteilung in dem vor ihm liegenden Landschaftsbilde wird er erinnert an einen Dichter und Maler, der oft recht unharmonisch schildert, der — im Gegensatze zur Natur — ein Freund ist von schroffen Übergängen, der die drastischen Kontraste liebt, dem nur in dem Zwiespalt der feindlichsten Gefühle das höhere Leben aufgeht[1]; Heine selbst wendet ebenfalls diesen «Todessprung von einem Extrem zum andern» in seinen Dichtungen sowohl vor, als nach der «Harzreise» an.

In einem undatierten Briefe[2] an seinen Freund Moses Moser erwähnt Heine eine wiederholte Lektüre der Hitzigschen Biographie; dann sagt er weiter:

> Hast du schon gehört, daß mein Vetter Schiff Hoffmanns «Kater Murr» fortsetzt? Ich habe von dieser Schreckensnachricht fast den Tod aufgeladen.

Aus diesen Worten geht hervor, daß Heine ärgerlich ist, weil ein Unberufener — und das war Schiff bestimmt, sonst würden wir besser über sein Werk unterrichtet sein — sich unterfing, das Lebenswerk Hoffmanns fortzusetzen; diese «Fortsetzung» scheint denn auch so unbedeutend zu sein, daß keiner der Biographen Hoffmanns es für nötig hielt, sie überhaupt nur zu erwähnen.

In einem Briefe an Christian Sethe vom 12. November 1825[4] nennt Heine den gemeinsamen Freund Joseph Klein mit dem Namen des Helden von Hoffmanns «Kater Murr» und mehreren andern Erzählungen: Johannes Kreisler. Ebenso nennt er in einem Briefe aus Hamburg (Weihnacht 1825) an Joseph Klein selbst[5] den musika-

---

[1] Vgl. Hoffmann, Bd. 10, S. 126, Z. 31.

[2] Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 8, S. 465.

[3] Das Werk erschien anonym unter dem Titel: «Nachlaß des Katers Murr. Eine Fortsetzung des Katers Murr von E. T. A. Hoffmann, nebst einer Vorrede des Herausgebers» (Leipzig 1826); vgl. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, Bd. 8, S. 496 (2. Aufl., Dresden 1905).

[4] Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 8, S. 470.

[5] Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 8, S. 475. Alfred Bock sagt in seinem

lischen Freund: «Mein lieber Johannes Kreisler!» Dieser Scherz der Freunde beweist ein lebhaftes Interesse für Hoffmann.

Aus dem Jahre 1827 liegt uns eine für die Beurteilung der Frage recht wichtige Äußerung Heines vor; er schreibt nämlich am 28. Juli an J. H. Detmold von Ramsgate aus[1]:

> Man hat Ihnen die Wahrheit gesagt, wenn man Ihnen vertraut, daß die Erstlingsprodukte, die jemand mir in Göttingen unter Ihrem Namen vorlas, einen ungewöhnlichen Eindruck auf mich machten. Indessen, ich gestehe Ihnen offen, war dieser Eindruck nicht von der freudigsten Art; es that mir leid, daß Ihr Talent sich nach jener Nachtseite der Poesie gewendet, die Hoffmann schon so leuchtend dargestellt. — Eine leuchtende Nachtseite! . . . Lassen Sie Hoffmann und seine Gespenster, die um so entsetzlicher sind, da sie am hellen Mittag auf dem Markte spazieren gehen und sich wie unsereiner betragen. Und Ich bin es, Heine ist es, der Ihnen diesen Rat giebt. Und ich gebe auch zugleich das Beispiel, wie man sich aus jener Tiefe an den eigenen Haaren wieder heraufzieht. — Ich bin jetzt oben, nämlich auf dem east-cliff zu Ramsgate . . .

In diesem Briefe haben wir aus Heines eigener Feder die Mitteilung, daß er sich unter Hoffmanns Einfluß befunden hat, und daß ihm seine Abhängigkeit von Hoffmann bewußt gewesen ist; er sagt dann, er habe sich aus eigener Kraft aus jener Tiefe herausgearbeitet, er warnt jetzt sogar schon werdende Schriftsteller, wie hier den zwanzigjährigen Detmold, vor Hoffmann, seinem ehemals verehrten Vorbilde; er betont jetzt, daß sich Hoffmanns Dichtung der Nachtseite der Poesie zugewendet habe, Hoffmanns Gespenster erscheinen ihm um so entsetzlicher, als sie am hellen Mittag auf dem Markte auftreten; früher (1822) hatte er die Kontraste, die der indische

---

Werke «Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik», S. 224 (Leipzig 1893): «Ein herzliches Freundschaftsverhältnis verband Heine in Berlin mit dem Musiker Joseph Klein (geb. 1802 zu Köln), dem E. Th. A. Hoffmann unter dem Namen Johannes Kreisler ein unvergängliches Denkmal gesetzt hat». Bock, der sich übrigens mit Hoffmanns Schriften selbst beschäftigt hat und auf S. 171—200 des genannten Werkes einen Aufsatz über Hoffmanns Beziehungen zur Musik liefert, bringt nicht den Schatten eines Beweises für seine merkwürdige Behauptung, die tatsächlich auf einem groben Irrtum beruht. Hoffmanns erstes Kreislerianum erschien im 12. Jahrgang der «Allgemeinen Musikalischen Zeitung», Nr. 52, vom 26. September 1810 (nach Grisebachs Feststellung in der biographischen Einleitung: Hoffmann, Bd. 1, S. XXXVIII). Joseph Klein wäre also ein musikalisches Wunderkind im Alter von acht Jahren gewesen, als Hoffmann begann ihn zu verherrlichen.

[1] Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 8, S. 522 f.

Mythos mit der Alltäglichkeit bildet, pikant gefunden und hatte diesem naturphilosophischen Theaterkoup Worte der Anerkennung gewidmet (Bd. 7, S. 595). Er fährt in dem Briefe dann noch fort: *Ich sage Ihnen das, damit Sie wissen, daß mein guter Rat aus einer schönen gesunden Höhe herabkommt* . . . Heine wählt absichtlich diese doppelsinnigen Worte, die er auf die räumliche Höhe des Balkons auf dem east-cliff und auf die geistige Höhe über Hoffmann bezogen wissen will. Zugegeben, daß er sich von Hoffmann frei gemacht habe — ob es der Fall ist, wird die folgende Untersuchung zeigen —, würde er dann jetzt nicht auf einer noch erhabenern Höhe erscheinen, wenn er die Zeit seiner Abhängigkeit von Hoffmann nicht als Tiefe bezeichnete? Er hat doch bei Hoffmann mehr gefunden als grausige Gespenstergeschichten.

Das ist hier festzuhalten, daß Heine seine frühere Abhängigkeit von Hoffmann selbst eingesteht, und daß er von jetzt an nicht mehr zu ihm, als zu einem Höhern, aufblicken wird, sondern daß er, als über ihm stehend, ihn von oben herab betrachten und beurteilen wird.

Aus den Jahren 1827—1833 findet sich keine Äußerung über Hoffmann in Heines Werken und Briefen; auch aus diesem Umstande geht hervor, daß Heine dem früheren Vorbilde selbständiger und gleichgültiger gegenübersteht. — Eingehend kommt er auf Hoffmann in der «Romantischen Schule» zurück. Er vergleicht ihn hier mit zwei andern Romantikern, mit Friedrich von Hardenberg (Novalis) und mit Achim von Arnim. Das Urteil über Hoffmann fällt hier bedeutend härter aus als elf Jahre vorher; Heine rechnet ihn hier[1] zu den Dichtern, die sich nur einige Zauberformeln der Schellingschen Naturphilosophie gemerkt hatten, *womit man etwas Menschliches aus der Natur hervorschauen und hervorsprechen lassen konnte.* Hoffmann ist nach Heines hier wiedergegebener Ansicht Beschwörer, der mit eigenem Willen sogar die feindlichen Geister aus der Natur hervorrief, er gleicht dem arabischen Zauberer, der nach Willkür jeden Stein zu beleben und jedes Leben zu versteinern weiß.

Heine vergleicht dann Novalis' und Hoffmanns Darstellungsart miteinander; ich gebe den von Hoffmann sprechenden Teil dieses Vergleichs im folgenden wieder:

---

[1] Heine, Bd. 5, S. 300 f.

Hoffmann hingegen sah überall nur Gespenster, sie nickten ihm entgegen aus jeder chinesischen Theekanne und jeder Berliner Perücke; er war ein Zauberer, der die Menschen in Bestien verwandelte und diese sogar in königlich preußische Hofräte; er konnte die Toten aus den Gräbern hervorrufen, aber das Leben selbst stieß ihn von sich als einen trüben Spuk. Das fühlte er; er fühlte, daß er selbst ein Gespenst geworden; die ganze Natur war ihm jetzt ein mißgeschliffener Spiegel, worin er tausendfältig verzerrt nur seine eigne Totenlarve erblickte, und seine Werke sind nichts anders als ein entsetzlicher Angstschrei in zwanzig Bänden.

Hoffmann gehört nicht zu der romantischen Schule. Er stand in keiner Berührung mit den Schlegeln und noch viel weniger mit ihren Tendenzen. Ich erwähnte seiner hier nur im Gegensatz zu Novalis, der ganz eigentlich ein Poet aus jener Schule ist. Novalis ist hier minder bekannt als Hoffmann, welcher von Loeve-Veimars in einem so vortrefflichen Anzuge dem französischen Publikum vorgestellt worden und dadurch in Frankreich eine große Reputation erlangt hat. Bei uns in Deutschland ist jetzt Hoffmann keineswegs en vogue, aber er war es früher. In seiner Periode wurde er viel gelesen, aber nur von Menschen, deren Nerven zu stark oder zu schwach waren, als daß sie von gelinden Akkorden affiziert werden konnten. Die eigentlichen Geistreichen und die poetischen Naturen wollten nichts von ihm wissen. Diesen war der Novalis viel lieber. Aber, ehrlich gestanden, Hoffmann war als Dichter viel bedeutender als Novalis. Denn letzterer mit seinen idealischen Gebilden schwebt immer in der blauen Luft, während Hoffmann mit allen seinen bizarren Fratzen sich doch immer an der irdischen Realität festklammert. Wie aber der Riese Antäus unbezwingbar stark blieb, wenn er mit dem Fuße die Mutter Erde berührte, und seine Kraft verlor, sobald ihn Herkules in die Höhe hob: so ist auch der Dichter stark und gewaltig, solange er den Boden der Wirklichkeit nicht verläßt, und er wird ohnmächtig, sobald er schwärmerisch in der blauen Luft umherschwebt.

Die große Ähnlichkeit zwischen beiden Dichtern besteht wohl darin, daß ihre Poesie eigentlich eine Krankheit war. In dieser Hinsicht hat man geäußert, daß die Beurteilung ihrer Schriften nicht das Geschäft des Kritikers, sondern des Arztes sei. Der Rosenschein in den Dichtungen des Novalis ist nicht die Farbe der Gesundheit, sondern der Schwindsucht, und die Purpurglut in Hoffmanns «Phantasiestücken» ist nicht die Flamme des Genies, sondern des Fiebers.

Wie anders lautet doch Heines Urteil über denselben Dichter in den «Briefen aus Berlin»! Nur aus einzelnen Sätzen kann man auf Heines frühere Liebe zu Hoffmann zurückschließen; im allgemeinen scheint ihm das Verständnis für den phantastischen Romantiker abhanden gekommen zu sein, z. T. widersprechen die hier geäußerten Ansichten direkt denen von 1822. Von den «Phantasiestücken» sagt

er damals, sie müßten jeden ergötzen, jetzt fällt ihm daran nur die Purpurglut des Fiebers auf; der Hinweis auf Hoffmanns Krankheit ist ungerecht, denn aus den Werken, die dieser in den letzten Monaten vor seinem Tode vom Krankenlager aus diktierte, kann nicht auf ein Zurückgehen der Geisteskräfte des Verfassers geschlossen werden; der Dialog «Des Vetters Eckfenster» gehört nicht nur zu den besten Leistungen Hoffmanns, sondern wohl überhaupt der Romantiker; auch die Erzählung «Meister Wacht», die ebenfalls in jener Zeit entstand, läßt nicht auf ein Zurückgehen der Geisteskräfte des Verfassers schließen — warum also bei der Beurteilung der Werke Hoffmanns seine körperliche Krankheit als Argument gegen diese anführen?

Von den Werken Hoffmanns im allgemeinen sagt Heine, sie seien nichts anderes als ein entsetzlicher Angstschrei in zwanzig Bänden; dies Urteil in solcher Allgemeinheit ist viel zu hart: hat denn Heine vollständig Schöpfungen vergessen wie — um nur wenige Beispiele anzuführen — «Ritter Gluck», den «Kampf der Sänger», den «Artushof»? Wo in diesen Erzählungen erblickt Hoffmann seine eigene Totenlarve in dem mißgeschliffenen Spiegel, zu dem ihm die ganze Natur geworden war? Das Gefühl der Dankbarkeit, das 1822 bei Heine ganz entschieden vorhanden war, hat jetzt einer um so schäferen Kritik Platz gemacht; aber der kritische Eifer treibt ihn zu weit. Wenn er sagt, die eigentlichen Geistreichen und die poetischen Naturen hätten von Hoffmann nichts wissen wollen, so könnte ein Übelwollender daraus entnehmen, Heine habe sich selbst nicht zu den poetischen Naturen gerechnet. Weiter sagt Heine, jetzt (also 1833) sei Hoffmann keineswegs *en vogue* in Deutschland. Es hat keinen Zweck, daß ich hier eine Bibliographie der Werke von und über Hoffmann von seinem Tode an bis 1833 gebe, aber diese Behauptung Heines ist jedenfalls unrichtig; bis Ende der dreißiger Jahre und länger ist Hoffmann in Deutschland *en vogue* geblieben; das erkennt man daran, daß neue Auflagen seiner Werke nötig wurden, und daß biographische Werke über ihn noch neu erschienen; beides beweist, daß ein allgemeineres Interesse für den Dichter im großen Publikum vorhanden war. — Neben all dem will es nicht viel heißen, daß Heine Hoffmann über Novalis stellt; Novalis' Gestaltungskraft ist bei weitem nicht so bedeutend als die Hoffmanns; keine der von ihm geschaffenen Gestalten reicht an Hoffmanns Jo-

hannes Kreisler heran. Außerdem steht Heine Hoffmanns ganzer Weltauffassung näher als der des Novalis, es ist also kein besonderes Lob für Hoffmann, wenn er von Heine über Novalis gestellt wird. Zu der Ansicht, daß Hoffmanns Poesie eigentlich eine Krankheit war, ist Heine auch erst in den letzten Jahren gekommen und zwar scheinbar nach der Lektüre Walter Scotts; im Juli 1827 erschien der Aufsatz Scotts über Hoffmann in der «Foreign Quarterly Review»[1], in dem er Hoffmanns Phantasie als Krankheit bezeichnet; dieses Urteil wird von Goethe[2] in seiner Besprechung des Scottschen Aufsatzes wiederholt.[3]

Nachdem dann Heine noch über Novalis und dessen «Heinrich von Ofterdingen» gesprochen hat, gibt er uns die Beschreibung einer Verehrerin von Hoffmann, deren Nerven zu stark waren, als daß sie von gelinden Akkorden affiziert werden konnten. Er erzählt von der dicken, rotbäckigen Frau Postmeisterin[4], deren einziges Vergnügen darin bestand, Hoffmannsche Romane zu lesen. Ihre Schwester Sophia hat schon beim Anblick eines Hoffmannschen Buches die unangenehmste Empfindung, und berührt sie gar ein solches unversehens, so zuckt sie zusammen. Als Heine 1828 wieder bei der Postmeisterin vorsprach, da hatte sie die Lust an den Hoffmannschen Romanen verloren, trank aber dafür jetzt desto mehr Branntwein.

Sehr schmeichelhaft ist diese Erwähnung für Hoffmann nicht gerade; Novalis kommt in dieser gesucht komischen Schilderung von der Postmeisterin und ihrer Schwester bedeutend besser weg, wenn er auch wenige Seiten vorher als der unbedeutendere von beiden bezeichnet wurde. Die ganze Art der Erwähnung zeugt von einer großen Geringschätzung, die man nach den früheren Äußerungen über Hoffmann niemals erwartet hätte: Heine tut hier so, als ob er

---

[1] Wieder abgedruckt in Sir Walter Scotts «Miscellaneous Works», Bd. 18, S. 270—332 (London, 1836).

[2] Goethes Werke, Hempelsche Ausgabe, Bd. 29, S. 773.

[3] Interessant ist es, daß Scotts und Goethes Verlangen, welches sie in der folgenden Bemerkung aussprechen: «die Begeisterungen Hoffmanns gleichen oft den Einbildungen, die ein unmäßiger Gebrauch des Opiums hervorbringt, und welche mehr den Beistand des Arztes als des Kritikers fordern möchten» neuerdings erfüllt worden ist, und zwar in der Schrift des Oberarztes der Provinzial-Irrenanstalt zu Brieg, Dr. med. Otto Klinke: «E. T. A. Hoffmanns Leben und Werke. Vom Standpunkte eines Irrenarztes» (Braunschweig u. Leipzig o. J. [1902]).

[4] Heine, Bd. 5, S. 304 f.

den ganzen Hoffmann nicht mehr ernst nähme; die Art, in der er von seinen Romanen spricht, läßt eher auf schlechte Hintertreppenromane als auf die ehemals auch von ihm so hochgeschätzten Erzählungen schließen. — Wie Otto zur Linde unter Anführung dieser Stelle zu der Ansicht kommen kann, Heines Urteil über Hoffmann sei wohl nie hart[1], ist mir unverständlich.

Eingehend kommt Heine noch an einer andern Stelle der «Romantischen Schule» auf Hoffmann zu sprechen[2], und zwar im zweiten Kapitel des dritten Buches. Er gibt eine ausführliche Beschreibung von Achim von Arnims Darstellungsart und vergleicht dabei dessen Stil mit dem Hoffmanns. Im folgenden sind die betreffenden Sätze wiedergegeben:

> Die Freunde des Phantastischen würden an diesem Dichter [an Arnim] mehr als an jedem anderen deutschen Schriftsteller Geschmack finden. Er übertrifft hier den Hoffmann sowohl als den Novalis. Er wußte noch inniger als dieser in die Natur hineinzuleben und konnte weit grauenhaftere Gespenster beschwören als Hoffmann. Ja, wenn ich Hoffmann selbst zuweilen betrachtete, so kam es mir vor, als hätte Arnim ihn gedichtet . . . Aber warum hat ihn [Arnim] das Volk abgelehnt, das Volk, welchem seine Romane und Novellen in jeder Leihbibliothek zugänglich waren? Auch Hoffmann wurde in unseren Litteraturzeitungen und ästhetischen Blättern fast gar nicht besprochen, die höhere Kritik beobachtete in betreff seiner ein vornehmes Schweigen, und doch wurde er allgemein gelesen . . . Etwas fehlte diesem Dichter [Arnim] und dieses Etwas ist es eben, was das Volk in den Büchern sucht: das Leben . . . Die Franzosen wähnen, Wunder wie schrecklich ernsthaft der Hoffmann sein könne; aber das ist Kinderspiel in Vergleichung mit Arnim. Wenn Hoffmann seine Toten beschwört und sie aus den Gräbern hervorsteigen und ihn umtanzen: dann zittert er selber vor Entsetzen und tanzt selbst in ihrer Mitte und schneidet dabei die tollsten Affengrimassen.

Das hier wiedergegebene Urteil über Hoffmann erscheint mir bedeutend gerechter und vornehmer als das oben besprochene; in dem Vergleiche Hoffmannscher und Arnimscher Darstellungsart gibt Heine eine kurze, aber treffende Analyse von Hoffmanns Stiltechnik: Hoffmann läßt sich von seinen eigenen Schöpfungen mitfortreißen, er glaubt an die von ihm selbst erdachten Gespenster und erschrickt am Ende vor den eigenen Spukgestalten; Arnim dagegen steht gleichsam außerhalb seines Stoffes. Für Hoffmann schließt das

[1] O. zur Linde, S. 32. — [2] Heine, Bd. 5, S. 317 ff.

Urteil Heines gleichzeitig ein Lob und einen Tadel in sich: seine Darstellung wird lebhafter und kräftiger, dadurch, daß er selbst an den Geistertänzen teilnimmt, er schildert uns Selbsterlebtes; sein Stil wird infolgedessen recht subjektiv, er läßt den Leser erkennen, wieviel ihm die Erlebnisse, die er schildert, selbst zu schaffen gemacht haben. Aber durch diese Subjektivität reißt er auch den Leser mit sich fort, der sich die grausigsten, unheimlichsten und unmöglichsten Tatsachen erzählen läßt, ohne sich voll Schauder abzuwenden; man denke nur an die furchtbaren Geschehnisse in den «Elixieren des Teufels», im «Majorat» oder auch in der allerdings noch unreifen Novelle «Der Sandmann». Mit welcher Selbstverständlichkeit läßt Hoffmann hier übernatürliche Ereignisse eintreten! Nur im Beginne zögert wohl der Leser und fühlt die Unmöglichkeit des Erzählten, aber bald denkt er so wenig wie Hoffmann selbst an physikalische Gesetze und folgt der fesselnden Schilderung des Übernatürlichen. Ist Arnim der General, der auf dem Geisterschimmel sitzt und die entsetzlichen Gespensterscharen an sich vorbeidefilieren läßt, so ist Hoffmann der Soldat, den wir im tollsten Getümmel der Schlacht erblicken, er stets allen voran — man kann sich denken, wie glühend seine Erzählung sein wird, wenn er sich verwundet aus der Schlacht schleppt.

Ellinger sagt in seiner Biographie (S. 183), Heine gäbe Arnim vor Hoffmann den Vorzug, ebenso Grisebach in seiner biographischen Einleitung (S. LXV, Anm.). So unbedingt doch wohl nicht! Denn Heine wirft Arnim vor, seinen Dichtungen fehle das Leben; er stellt dagegen fest, daß Leben in Hoffmanns Erzählungen vorhanden sei, und daß diese deshalb vom Volke so gerne gelesen würden. Heine sagt allerdings, Arnim überträfe Hoffmann und zwar in der Darstellung des Grausigen und Gespensterhaften; er lehnt aber die Nacht- und Grabdichtung hier überhaupt ab: man wird also aus seinen Worten nicht einen Tadel für Hoffmann entnehmen dürfen, da das Gebiet, auf dem Arnim Hoffmann übertrifft, gleichzeitig als unpoetisch zurückgewiesen wird.

Noch einmal wird Hoffmann in der «Romantischen Schule» erwähnt und zwar bei der Besprechung von Zacharias Werner. Heine führt Hoffmanns Äußerung über Werner in den «Serapionsbrüdern»[1] an und sagt, Werner habe sich nur für die hierarchisch katholische

---

[1] Heine, Bd. 5, S. 334; Hoffmann, Bd. 9, S. 104f.

Seite des Mittelalters begeistern können, die feudalistische Seite habe sein Gemüt nicht so stark in Bewegung gesetzt, dann fährt er fort:

> Hierüber hat uns sein Landsmann T. A. Hoffmann in den «Serapionsbrüdern» einen merkwürdigen Aufschluß erteilt. Er erzählt nämlich, daß Werners Mutter gemütskrank gewesen und während ihrer Schwangerschaft sich eingebildet, daß sie die Mutter Gottes sei und den Heiland zur Welt bringe. Der Geist Werners trug nun sein ganzes Leben hindurch das Muttermal dieses religiösen Wahnsinns.

Heine hat hier entweder der Erinnerung nach zitiert, oder er hat Hoffmann mißverstanden. Hoffmann sagt nämlich nur, daß die Mutter Werners ihren eigenen Sohn für Christus gehalten habe, nicht aber daß dieser Wahn während ihrer Schwangerschaft bei ihr vorhanden gewesen sei. Die betreffende Stelle lautet:

> Wie mag es nun mit der Wirkung des hellen Wahnsinns der Mutter auf die Söhne sein, die ihn auch, wenigstens der Regel nach, nicht erben? — Ich meine nicht jenen kindischen albernen Wahnsinn der Weiber, der bisweilen als Folge des gänzlich geschwächten Nervensystems eintritt, ich habe vielmehr jenen abnormen Seelenzustand im Sinn, in dem das psychische Prinzip durch das Glühfeuer überreizter Fantasie zum Sublimat verflüchtigt, ein Gift worden, das die Lebensgeister angreift, so daß sie zum Tode erkranken und der Mensch in dem Delirium dieser Krankheit den Traum eines andern Seins für das wache Leben selbst nimmt. Ein Weib sonst hochbegabt mit Geist und Fantasie mag in diesem Zustande oft mehr eine göttliche Seherin als eine Wahnsinnige scheinen und in dem Kitzel des Krampfs psychisch geiler Verzückung Dinge aussprechen, die gar viele geneigt sein werden, für die unmittelbaren Eingebungen höherer Mächte zu halten. Denkt euch, daß der fixe Wahn einer auf diese Weise geisteskranken Mutter darin bestünde, daß sie sich für die Jungfrau Maria, den Knaben, den sie gebar, aber für Christus, den Sohn Gottes, hält. Und dies verkündet sie täglich, stündlich dem Knaben...

Die erste Ausgabe der «Romantischen Schule» erschien 1833 unter dem Titel «Zur Geschichte der neueren schönen Litteratur in Deutschland» in Paris und Leipzig; in der Vorrede zu ihrem zweiten Teile[1] findet sich eine Erwähnung Hoffmanns, die sich auf eine oben bereits besprochene Äußerung im ersten Teile bezieht (nämlich auf Heine, Bd. 5, S. 318, Z. 8 ff.); Heine stellt hier fest, daß nicht die gesamte höhere Kritik in betreff Hoffmanns ein vornehmes

---

[1] Heine, Bd. 5, S. 528. — Otto zur Linde, der sonst alle Erwähnungen Hoffmanns in Heines Werken angibt, hat diese Namensnennung scheinbar übersehen.

Schweigen beoachtet habe, sondern daß Wilibald Alexis, der Dichter des «Cabanis», eine Charakteristik Hoffmanns geschrieben habe. Heine meint sicher den Aufsatz «Zur Beurteilung Hoffmanns als Dichter» von Wilibald Alexis, der wieder abgedruckt ist in «Hoffmanns Leben und Nachlaß», Bd. 3, S. 45 ff. (Stuttgart 1839).

Nach 1833 erwähnt Heine Hoffmann nur noch einmal: in den Briefen «Über die französische Bühne»[1] vom Mai 1837; er vergleicht Berlioz, den französischen Tonkünstler, mit Callot, dem von Hoffmann so sehr geschätzten Zeichner, Gozzi, dem italienischen Lustspieldichter, dessen Komödien Hoffmann wiederholt angeregt haben, und mit Hoffmann selbst. Bemerkenswert ist dieser Vergleich noch dadurch, daß Heine Berlioz und mit ihm auch Hoffmann Gemüt abspricht, dagegen Sentimentalität in ihren Werken findet. Wieweit dies Urteil für Hoffmann zutrifft, werden wir weiter unten feststellen.

Fassen wir noch einmal kurz zusammen, welches Bild wir von der Stellung Heines zu Hoffmann aus seinen Werken und Briefen erhalten haben: Auf eine Zeit warmer Anerkennung der Hoffmannschen Werke in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre folgt eine Zeit der Gleichgültigkeit, ja Abneigung gegen Hoffmann, die durch Äußerungen in Briefen und durch seine Beurteilung in der «Romantischen Schule» bezeugt wird. Schließlich steht Heine Hoffmann vollkommen gleichgültig und unbefangen gegenüber; in dem ganzen Zeitraume von 1833 bis zu seinem Tode findet sich nur die eine eben erwähnte Äußerung über Hoffmann in seinen Werken; die grausigen Gespenstergeschichten haben jetzt aufgehört Eindruck auf ihn zu machen. Weiter unten werden wir sehen, daß auch in entsprechender Weise der Einfluß Hoffmanns nach und nach erlischt.

---

[1] Heine, Bd. 4, S. 557.

Kapitel 3.

Über die Wahrscheinlichkeit einer Beeinflussung Heines durch Hoffmann.

Ehe ich mich der Behandlung des Themas, das ich mir gestellt habe, selbst zuwende, möchte ich mit einigen Worten sagen, wie ich es verstehe. — Es kann nicht meine Aufgabe sein, jede einzelne Wendung Heines zu registrieren, die etwa in ähnlicher Weise sich bei Hoffmann findet, ich will nicht nach belanglosen Entlehnungen forschen, die Werke der Großen mechanisch zerstückeln und die Zeit an literarisch unwichtige Quellenuntersuchungen vergeuden, eine Gefahr, auf die L. P. Betz aufmerksam macht.[1] Einen Hinweis auf die Art meiner Aufgabe finde ich in der «Romantischen Schule» von Rudolf Haym[2]; es heißt dort:

> Die Träger einer bedeutsamen Literaturrichtung sind zunächst Schüler und Lernende, ehe sie Lehrer und Führer werden. Das Neue, welches sie vertreten, wird, indem sie selbst werden, und man kann bei der Charakteristik desselben nicht verweilen, ehe man es nicht aus einer Reihe individueller Anstöße und Bewegungen hat entspringen sehen. Die reellsten und geistigsten Momente wirken dabei zusammen: die biographischen Zufälligkeiten der Geburt, Zeit, Ort, Abstammung und Familiengeist, das Vaterhaus und die Schule, persönliche Begegnungen, Studien, vielleicht dieses oder jenes einzelne Buch.

---

[1] Louis P. Betz, Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte der neuern Zeit, S. 10 (Frankfurt a. M. 1902).

[2] Rudolf Haym, Die romantische Schule, S. 9 (2. Aufl., Berlin 1906).

Diese Reihe individueller Anstöße und Bewegungen sollen bei Heine verfolgt werden, so weit sie von dem ältern Romantiker Hoffmann ausgehen; wir werden dabei zu beobachten haben, was von Heine zu der vorgefundenen Anregung von Eigenem hinzugefügt ist, in welcher Weise er das ihm Überlieferte verwertet. Von vornherein ist bei der Untersuchung zu berücksichtigen, daß jeder originale Dichter nur das von dem Vorhandenen aufgreift, was ihm gemäß ist. Man kann also die Eigenart eines Dichters auch mit nach dem beurteilen, was er von seinen Vorgängern übernimmt.

Bei der Erörterung der Frage einer Beeinflussung darf man schließlich nicht vergessen, daß auch der Dichter ein Kind seiner Zeit ist, daß er unter dem Einflusse des Milieus steht, bald mehr, bald weniger. In jenen Jahren, in die Heines Jugend fällt, war E. T. A. Hoffmann in Deutschland einer der gelesensten Schriftsteller; in dem kurzen Zeitraum von nur acht Jahren (von 1814—1822) erschienen in rascher Folge seine Erzählungen, die das literarische Deutschland in einer fortwährenden Spannung erhielten. Für Heine waren dies die Jahre, in denen man einem fremden Einflusse vielleicht am leichtesten und längsten zugänglich ist, es waren für ihn die Jahre, in denen er vom Knaben zum Jüngling, vom Jüngling zum Manne wurde. Im Todesjahre Hoffmanns, 1822, setzt Heines eigene kritische Produktion mit den «Briefen aus Berlin» ein, in denen er sich zum ersten Male ausführlich über sein Vorbild ausspricht.

Auf die Frage einer Beeinflussung Heines durch Hoffmann sind schon verschiedene Forscher eingegangen, als erster Karl Goedeke in seinem «Grundriß»[1]; er schlägt vielleicht Hoffmanns Einfluß zu hoch an, indem er sagt, Heine habe nur den von Hoffmann mit so großer Virtuosität variierten Ton des Phantastischen, Abenteuerlichen, Gespenstigen und Fratzenhaften in die Lyrik und bald auch in die Prosa eingeführt; zustimmen müssen wir dagegen Goedeke, wenn er den Unterschied zwischen Hoffmanns und Heines Darstellungsart darin findet, daß dieser «sich niemals den Schein zu geben sucht, als ob er an diese Dinge glaube oder Glauben erwecken wolle, während Hoffmann sich alle ersinnliche Mühe gab, seine selbstgeschaffene Spukwelt sich selbst glaubhaft zu machen und mehr sich als andern».

[1] Karl Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, Bd. 3, S. 440. 449 (Dresden 1881); Bd. 8, S. 528. 535 der 2. Aufl. (Dresden 1906).

1888 machte Xanthippus[1] (Sandvoß) in seiner Schrift «Was dünket euch um Heine?» dem Dichter geradezu den Vorwurf, er habe von Hoffmann abgeschrieben.

Theodor Odinga weist in seinem Vortrage «Über die Einflüsse der Romantik auf Heinrich Heine»[2] u. a. auch auf Hoffmanns Einfluß hin, kann aber bei dem geringen Umfange seiner Abhandlung auf Einzelheiten nicht eingehen. — Ausführlicher behandeln Heinrich Keiter[3] und Rudolf Heinrich Greinz[4] unsere Frage; da sie beide eine ganze Reihe von einzelnen Parallelstellen bringen, werden sie weiter unten noch wiederholt erwähnt werden müssen. Georg Ellinger weist in seiner Biographie Hoffmanns (S. 183 f. und 226) darauf hin, daß Heine einen Teil der wesentlichen Züge von dessen poetischer Richtung in sich aufgenommen und sie selbständig weiter ausgebildet habe; er verspricht, auf die Wirkung, die Hoffmann auf die Gestaltung der Prosa Heines ausgeübt hat, zurückzukommen. — Recht ausführlich behandelt Otto zur Linde in seiner Dissertation[5], «Heinrich Heine und die deutsche Romantik», die Frage, oder richtiger, er sammelt das Material zu einer Behandlung; das Thema, das er sich gestellt hat, ist so umfangreich, daß er ihm auf dem knappen Raume einer Dissertation unmöglich gerecht werden kann; eine Beeinflussung Heines durch die Vorgänger stellt er eigentlich auch nirgends fest, er gibt vielmehr hauptsächlich eine ausführliche Zitatensammlung, indem er Parallelstellen der Romantiker und Heines anführt. — Die ziemlich allgemein gehaltene Programmabhandlung von Adolf Stylo «Heine und die Romantik»[6] wird, soweit das bei ihrem geringen Umfange möglich ist, der hier angeschnittenen Frage gerecht, ohne jedoch auf Einzelheiten einzugehen. Der Vollständigkeit wegen muß ich noch einen Essay «Heine» von J. E. Poritzky[7]

[1] Xanthippus, Was dünket euch um Heine? (Leipzig 1888).

[2] Theodor Odinga, Über die Einflüsse der Romantik auf Heinrich Heine. Ein Vortrag (Horgen 1901).

[3] Heinrich Keiter, Heinrich Heine. Sein Leben, sein Charakter, seine Werke (Köln 1891; 2. Aufl. 1906).

[4] Rudolf Heinrich Greinz, Heinrich Heine und das deutsche Volkslied (in der Sammlung «Kultur- und Literaturbilder», Heft 2; Neuwied und Leipzig 1894).

[5] Otto zur Linde, Heinrich Heine und die deutsche Romantik (Dissert., Freiburg i. Br. 1899).

[6] Adolf Stylo, Heine und die Romantik (Programm, Krakau 1900).

[7] J. E. Poritzky, Heine, Dostojewski, Gorkij, S. 31 (Leipzig 1902).

nennen; Poritzky hat sich seine Arbeit recht leicht gemacht, was er nämlich über unsere Frage äußert, hat er in schamloser Weise aus dem eben erwähnten Werke Keiters abgeschrieben. Wir können uns also ein Eingehen auf seine Arbeit ersparen. [1]

Daß Heine trotz aller Originalität fremden Einflüssen zugänglich ist, haben die verschiedensten Forscher festgestellt; er selbst spricht wiederholt von seiner Abhängigkeit von Vorgängern. Recht wichtig für diese Frage ist die folgende Äußerung in seiner Abhandlung «Über die französische Bühne» im sechsten Briefe [2]:

> Aber nichts ist thörichter als dieser Vorwurf des Plagiats, es gibt in der Kunst kein sechstes Gebot, der Dichter darf überall zugreifen, wo er Material zu seinen Werken findet, und selbst ganze Säulen mit ausgemeißelten Kapitälern darf er sich zueignen, wenn nur der Tempel herrlich ist, den er damit stützt. Dieses hat Goethe sehr gut verstanden, und vor ihm sogar Shakespeare. Nichts ist thörichter als das Begehrnis, ein Dichter solle alle seine Stoffe aus sich selber herausschaffen; das sei Originalität.

R. W. Emerson äußert in einem Essay über Shakespeare [3] einen ähnlichen Gedanken: man möchte beinahe sagen, echte geniale Größe bestehe darin, überhaupt nicht original zu sein, sondern alles in sich aufnehmen zu können; die Welt alles tun und nur den Geist der Stunde ungehindert seinen eigenen Geist durchdringen zu lassen. Wir stimmen dem zu; vom Dichter verlangen wir in erster Linie nicht Aufstellung von neuen großen Gedanken, die noch keiner vor ihm geäußert haben dürfte, sondern wir erwarten von ihm neue und eigenartige Verbindung vorgefundener Gedanken, vorhandener Probleme. Behandelt ein Dichter ein längst bekanntes Problem, so interessiert uns meist nicht das Problem selbst, sondern des Dichters Stellung dazu und die Art seiner Lösung. Ebenso verhält es sich mit einzelnen Motiven, die ein jüngerer Dichter von einem ältern entlehnt; unser Interesse gilt bei einer solchen Beobachtung nicht mehr hauptsächlich dem Bilde selbst, sondern der Gestalt, in der wir es wiederfinden, oder dem neuen Rahmen, in dem es uns gezeigt wird. Oft auch werden wir neue Schönheiten in einem alten Bilde ent-

---

[1] Man vgl. die Darstellung Keiters auf S. 43 (Hoffmanns Märchen «Der goldene Topf» usw.) und Poritzkys auf S. 31, die so gut wie wörtlich übereinstimmen.

[2] Heine, Bd. 4, S. 527.

[3] R. W. Emerson, Vertreter der Menschheit. Aus dem Englischen übertragen von Heinrich Conrad, S. 161 (Leipzig 1903).

decken, wenn es uns in neuer Umgebung gezeigt wird; wir werden dann unser Augenmerk auch auf diese Umgebung richten, um zu verstehen, wodurch die Schönheiten in dem alten Bilde, die wir vorher übersahen, jetzt herausgehoben werden. Der Vergleich läßt sich noch weiter fortführen: ist ein Zimmer nur mit wenigen charakteristischen Gemälden geschmückt, die aber mit Sorgfalt ausgeführt sind, so prägen sie sich dem Beschauer scharf ein; findet man einzelne von ihnen, z. T. vielleicht nur als Skizzen, in einer größern Sammlung wieder, so treten sie wahrscheinlich aus der Masse nicht so sehr hervor, können aber trotzdem dazu beitragen, dem Gesamteindruck einen bestimmten Charakter zu geben. — In entsprechender Weise wird es bei einer Untersuchung wie der vorliegenden stets die Aufgabe sein, nicht etwa nur eine Reihe von Parallelstellen nebeneinander zu setzen, sondern bei jeder einzelnen zu zeigen, ob der jüngere Dichter sich vor dem ältern durch Hinzufügung eines neuen Gedankens, einer neuen eigenartigen Auffassung bei Übernahme eines Bildes, eines Motives auszeichnet. — Es mag sein, daß Heine manchmal gar zu skrupellos «ganze Säulen mit ausgemeißelten Kapitälern» sich zugeeignet hat, doch darum darf man noch längst nicht behaupten, er habe frühere Romantiker bestohlen, wie das Sebastian Brunner in seiner Schmähschrift «Zwei Buschmänner»[1] tut; ähnliche Entlehnungen wird man bei den meisten Dichtern feststellen können. — Heine hat, wo ihm eine direkte Beeinflussung bewußt war, diese auch stets mehr oder weniger zugegeben, so z. B. in seinem Briefe an Wilhelm Müller vom 7. Juni 1826[2], wo er sagt, er habe schon früh das deutsche Volkslied auf sich einwirken lassen, und in Müllers Liedern habe er den reinen Klang und die wahre Einfachheit gefunden, nach der er selbst immer gestrebt. John Scholte Nollen beweist allerdings in seinem Aufsatze «Heine and Wilhelm Müller»[3], daß Müllers Einwirkung auf Heine tatsächlich viel bedeutender ist,

[1] Sebastian Brunner, Zwei Buschmänner, Börne und Heine, S. 387 (Paderborn 1891). Mit Brunner läßt sich übrigens kaum streiten, schließt er sich doch in seinem Buche bezüglich der prinzipiellen Auffassung Paul Albrecht an, der nachgewiesen hätte, «daß der große Lessing der eklatanteste Gedanken-, Bilder-, Witz- und gute Einfälledieb gewesen ist».

[2] Heine, herausg. v. Karpeles, Bd. 8, S. 490.

[3] John Scholte Nollen, Heine and Wilhelm Müller (in den «Modern Language Notes», Bd. 17, S. 207—218. 262—276, April 1902).

als man nach diesem Briefe annehmen kann.[1] — Das Verhältnis Heines zum deutschen Volksliede behandelt Rud. Heinr. Greinz in seiner schon oben erwähnten Abhandlung «H. Heine und das deutsche Volkslied». — Einen Hinweis auf Heines Abhängigkeit von dem Göttinger Satiriker Lichtenberg gibt Eduard Grisebach[2]; dieser Hinweis ist für uns um so interessanter, als wir wissen, daß auch Hoffmann die Werke dieses Humoristen liebte und von ihnen angeregt wurde; es ist nicht unmöglich, daß die Lektüre Hoffmanns, der Lichtenberg wiederholt erwähnt, mit dazu beitrug, Heine auf Lichtenberg aufmerksam zu machen. — Den Einfluß Eichendorffs auf Heines Lyrik behandelt S. Heller.[3] — Alle diese verschiedenen Untersuchungen beweisen uns, daß Heine fremdem Einflusse zugänglich war; sie weisen geradezu auf unsere Aufgabe hin, denn die äußere Wahrscheinlichkeit für eine Beeinflussung Heines durch Hoffmann ist sehr groß. — Welchen Eindruck Hoffmanns Werke auf Heine machten, kann man aus den oben angeführten Stellen der «Briefe aus Berlin» erkennen, und dieser Eindruck muß damals allgemein gewesen sein; Heine erwähnt selbst einen Göttinger Studenten, der durch die Lektüre der «Elixiere des Teufels» wahnsinnig geworden sei. Ein anderes merkwürdiges Zeugnis für den unheimlichen Eindruck, den Hoffmanns «Elixiere» auf die Zeitgenossen gemacht haben, liegt uns in den Jugenderinnerungen von Karl von Hase[4] vor; dieser wurde als junger Dozent 1824 unter dem Verdacht des Hochverrats auf dem Hohenasperg eingeliefert und dort längere Zeit als Festungsgefangener zurückgehalten. In der einsamen Stille der Gefängnishaft kam er unter dem Eindrucke der Lektüre der «Elixiere

[1] Trotzdem möchte ich mich nicht Karpeles anschließen, wenn er sagt, die Diskussion über Stoffe und Quellen seiner Lieder oder die Nachfrage nach solchen sei Heines leicht verwundbare Achillesferse gewesen (in seinem Buche «Heinrich Heine und seine Zeitgenossen», S. 67 f., Berlin 1888). Der Gewährsmann, auf den sich Karpeles beruft, Adolf Stahr, erzählt ein Erlebnis mit Heine, aus dem sich gerade das Gegenteil ergibt (Adolf Stahr, Zwei Monate in Paris, Bd. 2, S. 330, Oldenburg 1851). Mag die dort angeführte Äußerung Heines, das Gedicht «Entflieh mit mir und sei mein Weib» sei keine Originalerfindung, auf Wahrheit beruhen oder nicht, jedenfalls kann Karpeles sich nicht auf diese Erzählung stützen, um die Richtigkeit seiner Annahme zu beweisen.

[2] Eduard Grisebach, Die deutsche Literatur 1770—1870, S. 77 (Wien 1876).

[3] S. Heller, Eichendorffs Einfluß auf Heines Lyrik (Programm, Lemberg 1897—98, 2 Hefte).

[4] Karl v. Hase, Jugenderinnerungen. Ideale und Irrtümer. Erinnerungen an Italien in Briefen an die künftige Geliebte, S. 144 f. (Leipzig 1890).

des Teufels» auf den Gedanken, zu versuchen, *ob sich wol durch leiblich und seelisch treibende Mittel eine schwärmerisch gläubige Stimmung hervorbringen lasse* . . . Er ließ das Essen stehen, genoß nur ein wenig Wein und Brot und geißelte sich mit seinem Hosenträger. — Erinnert man sich, daß Heines Phantasie durch die Lektüre des Taschenbuches seines abenteuernden Oheims so sehr angeregt wurde, daß er glaubte, selbst jener Oheim zu sein, so kann man auch den Eindruck ermessen, den die furchtbaren Schilderungen der «Elixiere des Teufels» auf das Gemüt des für solche Stoffe empfänglichen jungen Dichters gemacht haben müssen.

Kapitel 4.

Hoffmanns und Heines anschauliche Phantasie.

Welchem Umstande hat nun Hoffmann den großen Erfolg seiner Schriften zu verdanken? Ist es etwa ein lediglich stoffliches Interesse, das die deutsche Leserwelt seinen Spukromanen und Gespenstererzählungen entgegenbrachte und heute noch entgegenbringt? Wohl kaum! Dann würden auch andere Gespenstergeschichten, wie z. B. der «Genius» von Grosse[1], der auf Tieck und auf Hoffmann einen so großen Eindruck machte, ihren bleibenden Erfolg gehabt haben. Und würde uns Hoffmann, der ja nun allerdings einmal als der Gespensterdichter κατ᾽ ἐξοχήν gilt, erst durch seine Spukgestalten interessant, dann wären doch sicher seine sonstigen Erzählungen, in denen keine gespensterhaften Erscheinungen vorkommen und alles natürlich vor sich geht, vergessen. Das ist aber durchaus nicht der Fall: «Ritter Gluck», die «Kreisleriana», die «Fragmentarische Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler» und «Des Vetters Eckfenster», in denen allen keine Gespenstererscheinung vorkommt, halten wir heute gerade für d i e Werke Hoffmanns, in denen er sein Bestes gegeben hat. Das, was uns diese Erzählungen so anziehend macht, liegt in Hoffmanns ganzer Darstellungsart begründet, und Heine selbst weist in der oben zitierten Stelle der «Romantischen Schule»[1] darauf hin, indem er dort sagt, der Unterschied zwischen Hoffmann und Arnim

[1] Grosse, Der Genius. Aus den Papieren des Marquis C.* von G.** (Hohenzollern 1794—96, 4 Bde.).

[2] Heine, Bd. 5, S. 318 f.

sei der, daß diesem in seinen Dichtungen das Leben fehle. Hoffmann fesselt uns also durch seine lebendige Darstellung, bei ihm ist alles geschaut, und er versteht es, seinen Schilderungen den lebendigsten Hauch einzuflößen, so daß wir wirklich die Schöpfungen seiner Phantasie vor uns zu sehen glauben. Selbst da, wo Hoffmann Ereignisse schildert, die vollkommen außerhalb des Bereiches der Möglichkeit liegen, verstößt er nicht gegen die Wahrscheinlichkeit, wir glauben immer noch das Unmöglichste vor uns zu sehen; hier sei nur an jene Stelle in den «Elixieren des Teufels»[1] erinnert, wo die Erscheinung von Medardus' Doppelgänger geschildert wird. Wir glauben das gespensterhaft geheimnisvolle Stammeln des Doppelgängers zu hören und zu sehen, wie sich der Stein des Pflasters hebt, an dessen Stelle sich dann ein nackter Mensch bis an die Hüften emporhebt. Es sei weiter an jene uns so unwahrscheinlich und übertrieben klingende Anekdote erinnert, Hoffmann habe an die von ihm selbst geschaffenen Spukgestalten geglaubt und habe, da er sie vor sich zu sehen wähnte, seine Frau geweckt, damit durch ihre Anwesenheit die Spukerscheinungen ferngehalten würden. Die Anekdote mag unwahr sein, oder es mag ihr eine Mystifikation Hoffmanns zugrunde liegen, für uns ist sie immerhin von Interesse, da durch sie die Anschaulichkeit von Hoffmanns Phantasie bewiesen wird; wären Hoffmanns Phantasiegestalten nur erdacht und erklügelt und nicht wirklich erschaut, nie würden sie diese schauerliche Lebendigkeit zeigen, durch die sie den Leser überraschen.

Hoffmann ist sich über diese Eigentümlichkeit seiner Darstellungskunst selbst vollkommen klar gewesen, und er spricht sich wiederholt in seinen Schriften über die Notwendigkeit einer anschaulichen Phantasie für den erzählenden Dichter aus. Eine Zusammenstellung dieser Äußerungen gibt uns ein ziemlich klares Bild, wenn nicht von Hoffmanns Darstellungsart selbst, so doch immerhin von seiner Theorie, an die er sich jedoch stets mehr oder weniger streng gehalten hat; besonders in den Gesprächen der «Serapionsbrüder» finden wir zahlreiche Äußerungen dieser Art, von denen ich einige folgen lasse. So heißt es Bd. 6, S. 251, Z. 24 ff.:

> . . . Serapion möge uns fernerhin beistehen und uns erkräftigen, das wacker zu erzählen, was wir mit dem Auge unseres Geistes erschaut!

[1] Hoffmann, Bd. 2, S. 158f. und 165f.

Hoffmann, Bd. 6, S. 54, Z. 7 ff.:

Vergebens ist das Mühen des Dichters, uns dahin zu bringen, daß wir daran glauben sollen, woran er selbst nicht glaubt, nicht glauben kann, weil er es nicht erschaute.

Ähnlich in Bd. 7, S. 149, Z. 3 ff.:

Es gehört ein eigner Sinn, ein durchdringender Blick dazu, die Gestalten des Lebens in ihrer tiefern Eigentümlichkeit zu erschauen und auch mit diesem Erschauen ist es noch nicht gethan. All die aufgefaßten Bilder, wie sie im ewigen bunten Wechsel sich ihm zeigten, bringt der Geist, der in dem wahren Dichter wohnt, erst auf die Kapelle und wie aus dem Niederschlag des chemischen Prozesses gehen als Substrat die Gestalten hervor, die der Welt, dem Leben in seiner ganzen Extension angehören.

Weiter ist zu vergleichen Bd. 7, S. 8, Z. 10 ff.:

Setzt sich Sylvester hin, und faßt das innere Gebilde in Worten, so treibt ihn gewiß ein unwiderstehlicher Drang dazu an. Er schreibt gewiß nichts auf, das er nicht wahrhaft im Innern empfunden, geschaut, . . .

Bd. 8, S. 229, Z. 17 ff.:

. . . du kannst es mir nicht verdenken, daß ich bei einer Figur verweilte, die mir eben so lebendig entgegentrat. —

Bd. 8, S. 90 ff.:

Ich meine, daß die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, so daß jeder nachzusteigen vermag.

Hoffmann verlangt also von dem erzählenden Dichter, er solle die Gestalten, die er schildert, mit dem innern geistigen Auge erblickt haben, selbst wenn er sie aus dem Leben entnimmt; tue er das nicht, so werde der Leser nicht gefesselt. Gibt der Dichter Schilderungen von Personen, die er im Leben gesehen hat, so darf er sich nicht mit dem Bilde, das ihm die Erinnerung liefert, begnügen, sondern seine Phantasie muß sie ihm gleichsam neu schaffen, jedoch ohne dabei den Boden unter den Füßen zu verlieren.

Heine spricht sich ebenfalls wiederholt dahin aus, daß vor allem vom Dichter anschauliche Darstellung zu verlangen sei; er beklagt, daß es die Romantiker oft in der Hinsicht fehlen ließen, und er fordert Verbindung des romantischen Stoffes mit plastischer Form. In der Meinung, dieser Forderung genügt zu haben, rühmt er von seiner Tragödie «Almansor» (im Motto; Bd. 2, S. 250):

Romantisch ist der Stoff, die Form ist plastisch, . . .

In einem Briefe an Steinmann vom 4. Februar 1821 (Karpeles, Bd. 8, S. 345) schreibt er:

> Ich habe versucht, auch im Drama romantischen Geist mit streng plastischer Form zu verbinden.

In einem Briefe an F. Merckel vom 16. August 1826 (das., Bd. 8, S. 497):

> Er [Kleist] ist ganz Romantiker, will nur das Romantische geben, und giebt dieses durch lauter plastische Gestalten, so daß er wieder äußerlich ganz Plastiker ist.

In der «Romantischen Schule», Bd. 5, S. 223, Z. 27ff., heißt es:

> . . . die Künstler sollen ihren Stoff immer plastisch bearbeiten, er mag christlich oder heidnisch sein, sie sollen ihn in klaren Umrissen darstellen, kurz: plastische Gestaltung soll in der romantisch modernen Kunst, ebenso wie in der antiken Kunst, die Hauptsache sein.

Und in dem Aufsatz «Die Romantik» (Bd. 7, S. 150):

> Wahrlich die Bilder, wodurch jene romantischen Gefühle erregt werden sollen, dürfen ebenso klar und mit ebenso bestimmten Umrissen gezeichnet sein als die Bilder der plastischen Poesie.

Wir sehen aus diesen wenigen Äußerungen Heines, daß seine theoretischen Forderungen sich mit denen Hoffmanns in dieser Hinsicht decken; er verlangt wie jener, daß der Dichter nur innerlich Geschautes und Erlebtes schildere.

Ungezählte Stellen beweisen, daß beide Dichter ihre Forderungen auch selbst beim dichterischen Schaffen erfüllen. Ein Beweis für die Anschaulichkeit ihrer Phantasie sind ihre Personenschilderungen. Die Gestalten Hoffmanns, deren doch manche nur in wenigen, scharfen Zügen umrissen sind, treten uns durchweg in voller Deutlichkeit entgegen. Man denke etwa an den alten Justitiarius V. im «Majorat»[1], den Rat Krespel[2], den Goldschmied Cardillac im «Fräulein von Scuderi»[3] und vor allen andern an Hoffmanns poetisches Ich, Johannes Kreisler.[4] Dies sind jedoch alle breit ausgeführte Charaktere. Hoffmanns Fähigkeit, uns mit wenigen charakteristischen Strichen Gestalten zu zeichnen, zeigt sich noch bei weitem deutlicher in einigen

[1] Bd. 3, S. 162ff.

[2] In den «Serapionsbrüdern»: Bd. 6, S. 30ff. — [3] Bd. 8, S. 139ff.

[4] Kreisler ist besonders ausführlich im «Kater Murr» (Bd. 10) geschildert, aber auch in den Aufsätzen «Kreisleriana» (Bd. 1).

seiner Nebenfiguren; ich erinnere an den Irländer Ewson in den «Elixieren des Teufels» (Bd. 2, S. 128 ff.), an den gleichfalls in den „Elixieren" geschilderten Dorfrichter, der des Medardus Reise aufhält (Bd. 2, S. 76 ff.) und an den Pater Hilarius im «Kater Murr» (Bd. 10, S. 223 ff. und S. 303 ff.); von diesen und vielen andern Nebenpersonen der Hoffmannschen Erzählungen erhalten wir ein anschauliches Bild, trotzdem daß sie nur wenig in die Handlung eingreifen, und wir nur wenige ihrer Züge erfahren.

Bei Heine ist diese Fähigkeit gleichfalls vorhanden, auch er versteht es, das Charakteristische der durch seine Phantasie erschaffenen Gestalten scharf herauszuheben, so daß wir sie vor uns zu sehen glauben. Zum Beweise dessen sei erinnert an die verschiedenen Personen im «Rabbi von Bacherach», besonders an den Rabbi selbst, an sein Weib, die schöne Sara, an den Nasenstern, an die Schnapper-Elle und an Hündchen Reiß (Bd. 4, S. 445 ff.); ferner an verschiedene der in den «Memoiren des Herren von Schnabelewopski» geschilderten Gestalten, wie den Wirt und die Frau Wirtin, die Wirtin zur roten Kuh u. a. (Bd. 4, S. 91 ff.), schließlich noch an die «Harzreise» und die darin erwähnten Personen, z. B. an den Schneider, den niedlichen kleinen jungen Menschen, der so dünn war, daß die Sterne durchschimmern konnten (Bd. 3, S. 23 ff.), und an den wohlgenährten Bürger von Goslar, der aussah, als habe er die Viehseuche erfunden (S. 42 ff.).

Einen Beweis von der überaus großen Lebendigkeit der Anschaulichkeit von Hoffmanns Phantasie finden wir in der «Selbstbiographie» von Heinrich Stieglitz[1]; dieser — der Vetter von Hoffmanns Julia, der Heldin des «Katers Murr» — erzählt von einem Zusammentreffen mit seiner Base in Arolsen; sie sagte von Hoffmann, *daß Einen, den er durch seinen schneidenden Witz lächerlich zu machen sich vorgesetzt, man nicht ohne Hohngefühl habe wieder ansehen können* . . . Durch diesen Ausspruch wird bewiesen, daß Hoffmanns Spottsucht durch die Anschauung unterstützt wurde: er verstand es, das Charakteristische in der Erscheinung eines Menschen so übertrieben herauszuheben, daß das ganze Bild zur Karikatur wurde. Hierdurch wird es auch erklärlich, daß man das von ihm hervorgerufene Bild nicht wieder vergaß,

[1] Heinrich Stieglitz, Eine Selbstbiographie. Vollendet und mit Anmerkungen herausgegeben von L. Curtze, S. 42 (Gotha 1865).

da die Erscheinung des Verspotteten selbst immer wieder die Erinnerung der Karikatur wachrufen mußte.

Die Anschaulichkeit der Phantasie der beiden Dichter läßt sich nicht allein an der Lebendigkeit ihrer Personenschilderungen erkennen, sondern auch an der Lebenswahrheit der von ihnen dargestellten Situationen. Es wäre müßig, zum Beweise dessen einzelne Beispiele anzuführen; man braucht nur ihre Werke aufzuschlagen, um fast auf jeder Seite derartige anschauliche Situationsschilderungen zu finden; zu wahrer Meisterschaft gesteigert erscheint Hoffmanns Fähigkeit, anschaulich zu schildern, in der unübertrefflichen Skizze «Des Vetters Eckfenster»[1], die auf seinem Krankenbette entstand und erst nach seinem Tode erschien.

---

[1] Hoffmann, Bd. 14, S. 147 ff.

Kapitel 5.

Hoffmanns und Heines kombinatorische Phantasie. — Neigung beider Dichter zu fragmentarischer Darstellung.

Die kombinatorische Phantasie tritt bei Hoffmann mehr zurück. Das läßt sich unter anderm daran erkennen, daß er sich nie bemüht, neue Stoffe zu erfinden, sondern entweder Selbsterlebtes aufnimmt, oder sich durch Chroniken und ältere Dichter (z. B. Cervantes) anregen läßt. Zu vielen seiner Erzählungen kann man das entsprechende Ereignis seines Lebens nachweisen; wo er den Stoff Chroniken u. ä. entnommen hat, gibt er selbst fast stets Rechenschaft über seine Quelle. Wiederholt wurde er durch Gemälde angeregt. Ja, er führt wohl gar eine derartige Anregung mit Absicht herbei, wie sich aus einer Stelle in den «Serapionsbrüdern» erkennen läßt.[1]

Ottmar, der fingierte Verfasser der Novelle «Doge und Dogaresse», hat während der Arbeit an seiner Erzählung das ganze Zimmer mit pittoresken Ansichten von den Straßen und Plätzen Venedigs geschmückt. — Eine Äußerung an einer andern Stelle der «Serapionsbrüder»[2] liefert uns den Beweis, daß Hoffmann sich selbst über das Fehlen der kombinatorischen Phantasie klar war, daß er dies aber nicht als Mangel empfand; er sagt nämlich von den Serapionsbrüdern: *Die Freunde waren darin einig, daß nichts so toll und wunderlich zu ersinnen, als was sich von selbst im Leben darbiete.* — Eine weitere Stelle, die sich gleichfalls in den Gesprächen der «Sera-

[1] Hoffmann, Bd. 7, S. 145, Z. 14 f.
[2] Hoffmann, Bd. 8, S. 233, Z. 16 f.

pionsbrüder» (Bd. 7, S. 147, Z. 29 ff.) findet, zeigt uns, daß Hoffmann geradezu darauf ausging, Anregungen aus dem Leben zu schöpfen, und daß er sich daher in der großen Stadt (d. h. in Berlin) aufhielt, um solche Anregungen erfahren zu können; die betreffende Stelle lautet:

> Wunderst du dich darüber . . ., daß ich . . . doch wieder hieher kam, so bedenke, daß, ist auch das ewige rastlose Gewühl, die leere Geschäftigkeit der großen Stadt meinem ganzen innern Wesen zuwider, ich doch auch dagegen, will ich als Dichter und Schriftsteller bestehen, mancher Anregung bedarf, die ich nur hier finde.

Viel zu weit aber geht zweifellos Hitzig, wenn er behauptet, Hoffmann sei eine große Zeit des Lebens hindurch aus Wahl nur mit menschlichen Zerrbildern zusammengekommen[1]; diese Bemerkung gäbe uns allerdings, wenn sie auf Tatsachen beruhte, eine Erklärung für einzelne von Hoffmanns Sonderlingen; aber die Behauptung ist in höchstem Grade übertrieben, kein Mensch wird darauf verfallen zu behaupten, Hippel und Devrient, um nur zwei Beispiele zu nennen, wären menschliche Zerrbilder gewesen; und dagegen, daß man etwa Hitzig selbst und den ihm kongenialen Kunz aus Bamberg mit dieser Bezeichnung belegte, würde Hitzig wohl energisch protestiert haben.

Der hervorstechendste Zug von Heines Begabung ist die Anschaulichkeit seiner Phantasie; seine Kombinationsgabe ist nicht in dem gleichen Maße entwickelt, wenigstens zeigt sie in mancher Beziehung eine gewisse Einseitigkeit. Allerdings überraschen uns seine Ideenverbindungen, die wir besonders in seinen Prosaschriften bewundern müssen. Eine andere bedeutende Eigentümlichkeit seiner Darstellungskunst ist sein Witz. Beides gründet sich auf die kombinatorische Phantasie. Andrerseits zeigt er eine gewisse Einseitigkeit; die Vorstellungen, die ihn zu poetischem Fluge anregen, bewegen sich innerhalb nicht sehr weitgezogener Grenzen. So beschränkt sich der ganze Inhalt seiner Liebeslyrik auf unglückliche und verschmähte Liebe; doch versteht er es allerdings, dieses eine Thema von allen Seiten zu beleuchten. Interessant und von Bedeutung ist, was er hierüber in einem Briefe an Karl Immermann vom 10. Juni 1823[2] sagt:

> Ich will Ihnen gern eingestehn den Hauptfehler meiner Poesien, . . . —: es ist die große Einseitigkeit, die sich in meinen Dichtungen zeigt, indem

[1] H.[3], Bd. 3, S. 140. — [2] Heine, herausg. v. Karpeles, Bd. 8, S. 377 f.

sie alle nur Variationen desselben kleinen Themas sind . . . Bei mir war die Kunst des Konzentrierens leichter auszuüben, eben weil ich nur ein Stückchen Welt, nur ein einziges Thema, darzustellen hatte.

In seinen Gedichten und Prosaschriften nimmt Heine entweder Anregungen von Vorgängern auf oder schildert Selbsterlebtes. Auch er ist wie Hoffmann überzeugt, daß die schönsten und reichsten Fundgruben für Erzählungen, Märchen, Novellen, Dramen alte Chroniken sind[1], und läßt sich durch deren Lektüre anregen; so macht er 1824 und 1825 sehr gründliche Quellenstudien für seinen «Rabbi von Bacherach».[2] Daneben schildert er zumeist Selbsterlebtes in allen seinen Schriften (auch im «Rabbi», wie aus einem Briefe an Moses Moser vom 1. Juli 1825 hervorgeht[3]); in den «Memoiren des Herrn von Schnabelewopski» (Bd. 4, S. 94) entwirft er ein Bild seines eigenen Vaters, und mit Vorliebe gibt er Schilderungen seiner Reisen. Wie sehr Heine in seinen poetischen Schilderungen am Selbsterlebten haftet, können wir an der Darstellung des Schneidergesellen in der «Harzreise»[4] erkennen, die, wie oben schon erwähnt, auf ein wirkliches Erlebnis zurückgeht; aus der «Reise von Osterode nach Klausthal»[5] des angeblichen Schneidergesellen ersehen wir, daß noch mehrere der in der «Harzreise» erwähnten Erlebnisse auf Tatsachen zurückgehen. In einem Briefe an Karl Simrock vom 30. Dezember 1825[6] klagt Heine geradezu über seinen Mangel an kombinatorischer Phantasiebegabung: *Keiner fühlt mehr als ich, wie mühsam es ist, etwas Litterarisches zu geben, das noch nicht da war, . . .*

Heine geht sogar so weit, bewußt zu entlehnen; wenn er z. B. an Moses Moser am 18. Juni 1823 (Karpeles, Bd. 8, S. 382) schreibt:

Du wirst in diesem Aufsatz 1/4 Dutzend Deiner eigenen Ideen finden; ich war ehrlich genug, sie nackt hinzustellen, denn hätte ich sie mit meinen Purpurlappen umhängt, Du würdest sie wahrlich selber nicht wiedererkannt haben.

so beweist dies, daß ihm die Grenzen seiner Begabung vollkommen klar bewußt waren. Dasselbe geht aus den beiden folgenden Äuße-

[1] Hoffmann («Serapionsbrüder»), Bd. 8, S. 10, Z. 19 f.

[2] Heine, herausg. v. Karpeles, Bd. 8, S. 432. 443. 456. — Vgl. Lion Feuchtwanger, Heinrich Heines «Rabbi von Bacherach» (München 1907).

[3] Heine, herausg. v. Karpeles, Bd. 8, S. 457.

[4] Heine, Bd. 3, S. 23 ff. — [5] Heine, Bd. 3, S. 6 ff. (Einleitung).

[6] Heine, herausg. v. Karpeles, Bd. 8, S. 477.

rungen aus Briefen Heines an Moser hervor: am 20. Juli 1824 schreibt er (das., S. 435):

> Ich erwarte von Dir, daß Du benanntes Werk lesen und mir viel Gelehrtes und Geistreiches darüber schreiben wirst, ... damit ich Dich geistig plündere.

Und am 11. Januar 1825 schreibt er (das., S. 444):

> Beccaria ist tot, und kann mich nicht mehr des Diebstahls anklagen. Ich werde systematisch auf den Gedankendiebstahl ausgehen.

Es soll mit diesen Ausführungen nun nicht gesagt sein, die beiden Dichter wären jeder originellen Erfindungskraft bar. Bezüglich Heines ist die nötige Einschränkung des Gesagten schon oben gemacht worden. Von Hoffmanns «Prinzessin Brambilla»[1] wissen wir, daß sie ein Spiel seiner erfindenden Phantasie ist, die hier nur durch die acht Callotschen Kupfer, die der Erzählung beigegeben sind, befruchtet wurde. Allerdings tritt die Fabel dieses Capriccio, so weit man von einer solchen überhaupt sprechen kann, nicht mit wünschenswerter Klarheit hervor, und nur die einzelnen Szenen erfreuen durch ihre scharfe Zeichnung. Von dem Märchen «Klein Zaches, genannt Zinnober» (Bd. 5, S. 3 ff.), sagt Hoffmann, es sei das kecke launische Spiel eines vielleicht manchmal zu frechen Spukgeistes, und er weist darauf hin, daß eine solche lose, lockre Ausführung einer scherzhaften Idee nicht mit ernsthafter Miene zergliedert werden dürfe, oder daß die Quellen dazu nicht gesucht werden dürften, da ihm keine vorgelegen hätten. Aus Hitzigs Bericht[2] erfahren wir, daß das Märchen die Ausführung von Fieberphantasien ist, *die Hoffmanns Kopf jederzeit mit neuen Bildern füllten.* — An einer andern Stelle sagt er, daß er sich durch Träume inspirieren ließe, doch mag es dahingestellt bleiben, ob wir die betreffende Ausführung in seinem Briefe an C. F. Kunz (= Z. Funck) vom 24. März 1814[3] wörtlich nehmen dürfen; er sagt dort:

> ... Onerius, der Traumgott, hat mir einen Roman inspiriert, der in lichten Farben hervorbricht, indem Tom. I beinahe vollendet. — Das Büchlein heißt: «Die Elixiere des Teufels, aus den nachgelassenen Papieren des Paters Medardus, eines Kapuziners».

---

[1] Hoffmann, Bd. 11, S. 1 ff. Die Callotschen Kupfer sind in der Grisebachschen Ausgabe reproduziert.

[2] H.[3], Bd. 2, S. 109. — [3] H.[3], Bd. 3, S. 198.

Man wird leicht einsehen, daß der Dichter die Gebilde seiner schweifenden Phantasie meist nicht ohne weiteres verwenden darf, sondern daß er sie durch den Verstand gleichsam beaufsichtigen lassen muß; das ist eine Forderung, der sich unsre beiden Dichter mit Einsicht gefügt haben. Hoffmann spricht in den «Serapionsbrüdern» von der Notwendigkeit der Verstandestätigkeit beim dichterischen Schaffen; er sagt nämlich (Bd. 6, S. 250):

> Da würd' ich mein Haupt beugen . . . und wehmütig versichern, daß es dem armen Autor gar wenig helfe, wenn ihm wie im wirren Traum allerlei Fantastisches aufgehe, sondern daß dergleichen, ohne daß es der ordnende richtende Verstand wohl erwäge, durcharbeite, und den Faden zierlich und fest daraus erst spinne, ganz und gar nicht zu brauchen.

An einer andern Stelle der «Serapionsbrüder» (Bd. 6, S. 99) sagt er:

> Alles, was er schafft, hat er gedacht, reiflich überlegt, erwogen, aber nicht wirklich geschaut. Der Verstand beherrscht nicht die Fantasie, sondern drängt sich an ihre Stelle.

Heine läßt sich beim dichterischen Schaffen ungleich mehr vom Verstande beeinflussen als Hoffmann; wir können das besonders da beobachten, wo er Hoffmannsche Motive wieder aufnimmt. Es wurde schon oben darauf hingewiesen, daß Hoffmann sich unter Umständen von dem Stoff, den er behandelt, beherrschen läßt, daß er von ihm mit fortgerissen wird. Der *ordnende richtende Verstand* tritt bei ihm selbst manchmal zurück; bei Heine jedoch ist er stets vorhanden. Verwendet dieser z. B. das Motiv des Doppelgängers oder der Gespenstererscheinung, so verlangt er oft gar nicht, daß wir ihm glauben, was er erzählt, oder er macht sich selbst über seine Spukgestalten lustig, was unmöglich wäre, wenn er sich nur von der Phantasie beherrschen ließe, ohne dem Verstande bei seiner dichterischen Produktion Anteil zu gewähren. Es sei hier erinnert an die Erscheinung des Doktors Saul Ascher in der «Harzreise» (Bd. 3, S. 41 f.), des Gespenstes, das beweist, daß es gar keine Gespenster gebe. Auf die Mitarbeit des Verstandes ist ferner eine Eigentümlichkeit vieler Gedichte Heines zurückzuführen, in denen er die erzeugte Stimmung selbst wieder zerstört. Der Dichter will damit bekunden, daß er selbst über seinem Stoffe steht, daß ihn also seine Phantasie nicht gefangen hält, sondern daß er sich mittels des Verstandes über sie und ihre Erzeugnisse stellen kann. — Goethe weist darauf hin,

daß Hoffmann seiner Einbildungskraft ernster hätte gebieten müssen, um ein Schriftsteller der ersten Bedeutung zu werden; er hätte also auch nach Goethes Forderung dem Verstande eine größere Rolle beim dichterischen Schaffen zuweisen müssen.

Von großer Wichtigkeit ist es für unsere Untersuchung, daß wir bei Heine die Anschaulichkeit der Phantasie schon in seiner frühesten unreifen Periode konstatieren können; in den «Traumbildern», die z. T. schon 1816 entstanden, überrascht uns die Klarheit der Bilder, auf deren Abhängigkeit von den Schilderungen in Hoffmanns «Elixieren des Teufels» schon wiederholt hingewiesen worden ist.[1] Es ist durchaus wahrscheinlich, daß Heine in dieser Zeit Hoffmann bewußt nachgestrebt hat, und diese Vermutung wird noch bestimmter, wenn wir bei beiden Dichtern Gleichartigkeiten ihrer Phantasiebegabung erkennen müssen. — Ein bei den Romantikern beliebtes Mittel, den Phantasien anschauliches Leben zu verleihen, besteht darin, sie als Träume zu schildern; bei Hoffmann und bei Heine begegnen uns häufig solche Traumerzählungen.[2]

Eine weitere Ähnlichkeit der Darstellungsart der beiden Dichter sehen wir in ihrer Neigung zum Fragmentarischen, die sich am unverhülltesten wohl bei Heine zeigt: er hat keine in sich abgeschlossene Prosaerzählungen hinterlassen. Hoffmann konnte dieser Neigung nicht zu sehr nachgeben, da er die meisten seiner Erzählungen für Almanache und Taschenbücher schrieb, die natürlich abgeschlossene Werke verlangten; daß er aber zum Fragmentarischen und Stückhaften hinneigte, können wir an der geschmacklosen Anordnung der einzelnen Teile der Kreislerbiographie im «Kater Murr»[3] erkennen, die einen reinen Genuß des Werkes bedeutend erschwert. Hoffmann

---

[1] Vgl. Ernst Elster in der Einleitung zu dem «Buch der Lieder von Heinrich Heine» (Pantheonausgabe), S. VIII (Berlin 1902); Greinz, S. 16; Keiter, S. 22. Keiter muß ich hier widersprechen, wenn er sagt, erst Heine habe in den «Traumbildern» Hoffmanns Nebelgestalten scharfe Umrisse und plastische Formen gegeben. Gerade diese Vorzüge der Heineschen Schilderungen finden sich schon bei Hoffmann (vgl. Hoffmann, Bd. 2, S. 158 f., 165 ff., 214 ff.).

[2] Einzelne Beispiele werden unten im 7. Kapitel unter «Träumen» angeführt.

[3] Hoffmann, Bd. 10. — Vgl. außerdem über Einteilung und Anordnung der Kreislerbiographie «Das Kreislerbuch, Texte, Kompositionen und Bilder von E. T. A. Hoffmann», zusammengestellt von Hans von Müller, S. XXVII ff. (Leipzig 1903).

weist in den «Serapionsbrüdern»[1] selbst auf seine Neigung hin, indem er Theodor sagen läßt:

> Ich meine, die Fantasie des Lesers oder Hörers soll nur ein paar etwas heftige Rucke erhalten und dann sich selbst beliebig fortschwingen. . . . Nichts ist mir mehr zuwider, als wenn in einer Erzählung, in einem Roman der Boden, auf dem sich die fantastische Welt bewegt hat, zuletzt mit dem historischen Besen so rein gekehrt wird, daß auch kein Körnchen, kein Stäubchen bleibt, wenn man so ganz abgefunden nach Hause geht, daß man gar keine Sehnsucht empfindet noch einmal hinter die Gardinen zu kucken. Dagegen dringt manches Fragment einer geistreichen Erzählung tief in meine Seele und verschafft mir, da nun die Fantasie die eignen Schwingen regt, einen lange dauernden Genuß.

Im «Elementargeist»[2] rühmt er Schillers «Geisterseher» als

> ein Buch, das gerade deshalb, weil es nicht vollendet ist, dem Geiste einen Stoß giebt, so daß er rastlos fortarbeiten muß in ewigen Pendulschwingungen.

Max Ebert weist (S. 22) darauf hin, daß Heines Rücksicht auf die Zensur nur seiner schon vorhandenen Neigung zum Fragmentarischen entgegengekommen sei; ist es also bei Hoffmann ein äußerer Grund, der ihn zwingt, abgeschlossene Werke zu schaffen, so kommt bei Heine der natürlichen Neigung ein äußerer Umstand entgegen; im Grunde ist ihre natürliche Veranlagung auch auf diesem Gebiete sehr ähnlich.

---

[1] Hoffmann, Bd. 7, S. 100, Z. 12. 30.

[2] Hoffmann, Bd. 13, S. 150, Z. 26 ff.

Kapitel 6.

Gefühle und Lebensanschauungen beider Dichter.

Ein weitere Ähnlichkeit zwischen den beiden Dichtern können wir bezüglich ihrer Gefühle und Lebensanschauungen feststellen, wenn auch nur in einigen Punkten. Wie Hoffmann selbst von starken Affekten beherrscht wird, so läßt er auch die von ihm geschaffenen Gestalten oft unter dem Eindruck starker Affekte handeln. Es ist aus den Zeugnissen der Zeitgenossen bekannt, wie wenig Hoffmann sich verstellen konnte; er gab sich stets so, wie er sich fühlte: Vergnügen und Mißvergnügen konnte man ihm vom Gesicht ablesen; es ist dies ein Beweis für die Stärke der bei ihm auftretenden Gefühle, daß er sie nicht verbergen konnte. Unter den Gestalten seiner Erzählungen erscheint uns Johannes Kreisler als der am meisten mit starken Affekten und Leidenschaften begabte, wie er ja überhaupt unter allen Personen der Hoffmannschen Erzählungen mit dem Verfasser die größte Ähnlichkeit erkennen läßt. So zeigt uns z. B. jene Szene im «Kater Murr», in der Kreisler von der Prinzessin Hedwiga und von Julia belauscht wird (Bd. 10, S. 49 ff.), einen von seinen Leidenschaften und Affekten ganz beherrschten Menschen; das Gespräch mit der Gitarre und ihre darauf folgende Bestrafung ist in dieser Beziehung besonders charakteristisch. Eine andere Hoffmannsche Gestalt, die vielleicht in noch höherem Maße in ihren Handlungen durch ihre Leidenschaften beeinflußt wird, ist der Bruder Medardus in den «Elixieren des Teufels»; er scheint oft nur infolge von Zwangsvorstellungen, nicht nach freiem Entschluß zu handeln. Und leicht ließen sich noch mehr der Hoffmannschen Gestalten anführen, von denen das Gleiche gilt, denn mehr oder weniger ähneln

sie fast alle ihrem Schöpfer. Unter den Gestalten Heinescher Dichtungen erscheint uns Ratcliff als der am meisten seinen Affekten und Leidenschaften unterworfene; daneben Almansor. In dem um einige Jahre später entstandenen «Rabbi von Bacherach» sind die einzelnen Personen leidenschaftsloser und den Affekten nicht mehr so leicht zugänglich. Hoffmann spricht sich in den «Serapionsbrüdern» (Bd. 9, S. 174 f.) über die Verwendung der Affekte in der Dichtung in folgender Weise aus:

> . . . der richtige poetische Takt des Dichters wird es hindern, daß das Grauenhafte ausarte ins Widerwärtige und Ekelhafte; . . . Warum sollte es dem Dichter nicht vergönnt sein, die Hebel der Furcht, des Grauens, des Entsetzens zu bewegen? Etwa weil hie und da ein schwaches Gemüt dergleichen nicht verträgt? Soll starke Kost gar nicht aufgetragen werden, weil einige am Tische sitzen, die schwächlicher Natur sind oder sich den Magen verdorben haben?

Wir müssen hier sagen, daß allerdings einige der von Hoffmann aufgetragenen Gerichte nur für den schon überreizten Magen bestimmt zu sein scheinen, und daß ferner Heine sich bei Erschaffung seines «Ratcliff» der starken Hoffmannschen Rezepte bedient zu haben scheint.

Die Sympathiegefühle sind bei Hoffmann zweifellos stärker ausgebildet als bei Heine; dies beweisen seine glühenden Briefe an seinen Freund Hippel[1], die uns jetzt freilich etwas überschwenglich erscheinen, die aber immerhin ein für uns wertvolles Denkmal seines höchst eigenartigen Gefühlslebens bilden. Aus jeder Zeile dieser Briefe spricht Hoffmanns treue Hingabe an den Freund; aber nicht nur diesem einen bewahrte er die Treue auch im späteren Leben, sondern wer immer ihm einmal freundschaftlich näher gekommen war, dem blieb er auch dauernd zugetan. Wie herzlich er eine derartige Freundschaft auffaßte, können wir aus einigen neuerdings veröffentlichten Briefen erkennen.[2] Es mag schwer gewesen sein, ihm

---

[1] Die Briefe sind abgedruckt in H³. — Es kommen hier besonders die Jugendbriefe in Betracht, die sich H.³, Bd. 1, S. 24 ff. und 119 ff. finden.

[2] Vier Briefe an Wagner, Speyer und Ludwig Devrient sind abgedruckt in «Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Vier Freundesbriefe». Mitgeteilt und eingeleitet von Hans v. Müller, (Vermehrter Sonderdruck aus der «Insel» vom Februar 1902.) — Ein herzlich gehaltener Brief an den Musiker Morgenroth in Dresden ist abgedruckt in dem Aufsatze «Aus E. T. A. Hoffmanns Kapellmeisterzeit» . Müller in der «Neuen deutschen Rundschau», Jahrg. 14, Heft 1, S. 32 ff.

näher zu treten, da er Fremden gegenüber leicht verschlossen, wohl gar grob und unhöflich war. In seinen Schriften feiert er wiederholt die Freundschaft, so schon in dem verlorenen Jugendroman «Der Geheimnisvolle»; das betreffende Stück teilt er Hippel in einem Briefe vom 15. März 1796[1] mit, und dadurch hat es sich erhalten. In den «Serapionsbrüdern» ist es ein Kreis von Freunden, dem die neu entstandenen Erzählungen vorgelesen werden; Johannes Kreisler ist mit dem älteren Meister Abraham in enger Freundschaft verbunden; auch in den sonstigen Erzählungen spielt die Freundschaft oft eine bedeutende Rolle.

Bei Heine sind freundschaftliche Neigungen ungleich seltener; er räumt in seinem eigenen Leben der Freundschaft nicht allzu große Rechte ein, und in seinen Schriften ist von ihr nicht häufig die Rede. Am angenehmsten berührt uns wohl seine Freundschaft mit Moses Moser, von der man sich aus seinen Briefen ein ziemlich deutliches Bild machen kann. Diese Freundschaft scheint sich wirklich auf gegenseitige Sympathie zu gründen, ebenso wie die mit Rudolf Christiani.[2] Dagegen scheint Heine sonst oft seinen freundschaftlichen Verkehr nach einem ihm etwa winkenden Vorteil eingerichtet zu haben; wenn er z. B. von seinem «Freunde» Cohen schreibt[3]: *Bis Augustmonat habe ich meine Gründe mit ihm (Cohen) in intimer Freundschaft zu bleiben,* so klingen solche Worte unerfreulich, selbst wenn sie halb scherzhaft gemeint sein sollten. Aus Heines Dichtungen empfangen wir auch nicht die Überzeugung einer idealern Auffassung der Freundschaft; der Rabbi von Bacherach entflieht mit seinem Weib, ohne auch nur den geringsten Versuch gemacht zu haben, die in seinem Hause weilenden Verwandten und Freunde von der sie bedrohenden Gefahr in Kenntnis zu setzen; daß er über diese Gefahr sich völlig klar ist, beweist er dadurch, daß er in Frankfurt in der Synagoge die Totengebete für die ermordeten Verwandten hersagt. Sein Handeln mag sehr klug sein, aber es zeugt nicht von Mitgefühl.

(Berlin 1903). Außerdem sei hier hingewiesen auf das unter der Presse befindliche Werk von Hans v. Müller. «E. T. A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr» (Frankfurt a. M., 3 Bde.). — [1] H.[2], Bd. I, S. 89 ff.

[2] Vgl. Ernst Elster, Heine und Christiani (in der «Deutschen Rundschau», Jahrg. 27, Heft 8—10, Berlin 1901).

[3] Heine, herausg. v. Karpeles. Bd. 8, S. 480.

In ihrem Verhältnisse zur Geschlechtsliebe zeigen unsere beiden
hter ihre Individualität besonders deutlich. — Hoffmann war
junger Student in Königsberg von der heftigsten Liebe zu einer
rheirateten Frau ergriffen, und seine Leidenschaft wurde von ihr
widert; 1796 gelang es ihm, sich von ihr loszureißen. In seinen
Briefen an Hippel hat er wiederholt seinen leidenschaftlichen Zustand
geschildert. Noch im Mai 1797 aber schreibt er dem Freunde von
Königsberg aus, das er damals für kurze Zeit aufgesucht hatte:

> Laß dir's mit zwei Worten sagen, daß ich in Königsberg sie wiederfand, — daß sie nur für mich lebt, und daß in diesem Wiedersehen alles um mich her versunken ist, — daß ich sie mir gedacht, — daß ihr Wesen ins meine verschmolzen, — ewig in mir leben wird ...[1]

Aber schon im Januar desselben Jahres machte er von Glogau
aus dem Freunde Andeutungen, daß er eine neue Neigung zu einem
Mädchen der Glogauer Gesellschaft in sich verspüre.[2] Wir haben hier
das interessante Problem, daß ein Mann sich gleichzeitig an zwe
Frauen gebunden fühlt, ein Problem, das Hoffmann nach Grisebach
Hinweis später in der Novelle «Der Artushof» behandelt hat.[3] A
zwei Briefen vom 25. Februar und vom 1. April 1798 erfahren v
daß er sich von der Königsberger Geliebten gänzlich gelöst ha
die Glogauer Geliebte, Michaeline Trzynska-Rorer, heiratete er
April 1802. — Als Hoffmann sich von 1808 bis 1813 in Bam
aufhielt und dort in verschiedenen Häusern Musikunterricht er
ergriff ihn eine heftige Neigung zu seiner Schülerin Julia
eine Neigung, die auf seine dichterische Produktion sehr befru
einwirkte; ihr verdanken wir u. a. den größten Teil der «Fr
tarischen Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler»
«Lebensansichten des Katers Murr». Über diese Neigung H
haben seine beiden ältesten Biographen viel Schiefes geä
meint Hitzig es nicht entscheiden zu dürfen, ob diese Le
wahr oder eingebildet gewesen sei[5], und was gar der
Buch- und Weinhändler Kunz über dies Verhältnis schr

---

1 H.^{3}, Bd. 1, S. 152. Brief vom 10. Mai 1797.
2 H.^{3}, Bd. 1, S. 144 f. Brief vom 21. Januar 1797.
3 Hoffmann, Bd. 1, S. XIX (biographische Einleitung).
4 H.^{3}, Bd. 1, S. 163. 167.
5 H.^{3}, Bd. 2, S. 28.

von solcher Arroganz[1], wie fast alles, was er über Hoffmann mitteilt, daß man sich ein näheres Eingehen auf seine Ansichten ersparen kann. Wie Hoffmann selbst diese Liebe zu seiner Schülerin aufgefaßt hat und von andern aufgefaßt wissen wollte, geht aus einer Stelle im «Kater Murr» hervor, wo er von der «Liebe des Künstlers» spricht[2]; er sagt:

> . . . sein Sie überzeugt, daß wahre Musikanten, die mit ihren leiblichen Armen und den daran gewachsenen Händen nichts thun, als passabel musizieren, sei es nun mit der Feder, mit dem Pinsel oder sonst, in der That nach der wahrhaften Geliebten nichts ausstrecken, als geistige Fühlhörner, an denen weder Hand noch Finger befindlich, die mit konvenabler Zierlichkeit einen Trauring erfassen und anstecken könnten an den kleinen Finger der Angebeteten; schnöde Mesalliancen sind daher durchaus nicht zu befürchten, und scheint ziemlich gleichgültig, ob die Geliebte, die in dem Innern des Künstlers lebt, eine Fürstin ist oder eine Bäckerstochter . . .

Diese Worte dürfen wir direkt auf Hoffmanns Verhältnis zu Julia beziehen, wenn sie allerdings auch erst mehrere Jahre nach seinem Bamberger Aufenthalt niedergeschrieben sind. Hoffmann machte sich die Erfahrungen, die er aus seinem Verhältnisse zu Cora Hatt, der Königsberger Geliebten, und zu Julia Mark davontrug, in seinem dichterischen Schaffen zunutze; Cora Hatt finden wir in der Baronin Seraphine im «Majorat» wieder und Julia Mark, wie schon oben gesagt, in der Julia im «Kater Murr».

Bei Heine sehen wir, daß seine Neigung zu Amalie und später zu Therese Heine, den Töchtern seines Oheims Salomon, sein poetisches Schaffen während einer ganzen Reihe von Jahren beherrscht; auch er liebt unglücklich, und Resignation wird die Stimmung seiner Gedichte, wie die von Hoffmanns Erzählungen. — Julia Mark, die, als Hoffmann sie kennen lernte, noch an der Grenze des Kindheitsalters stand, scheint Hoffmann überhaupt nicht verstanden zu haben; dieselbe Erfahrung mußte Heine 1823 bei Therese machen, die, ebenfalls dem Kindesalter kaum entwachsen, den Wünschen des Dichters verständnislos gegenüberstand. Auch er braucht längere Zeit, um über diesen Schmerz hinauszukommen.

---

[1] Z. Funck (= C. F. Kunz), Aus dem Leben zweier Dichter: Ernst Theodor Wilhelm Hoffmanns und Friedrich Gottlob Wetzels. («Erinnerungen aus meinem Leben», Bd. 1, S. 85 ff., Leipzig 1836.)

[2] Hoffmann, Bd. 10, S. 141.

Große Verschiedenheit zeigen Hoffmann und Heine bezüglich der Gemeinschaftsgefühle. Bei Hoffmann überwiegen durchaus die individuellen Interessen, er hat sich während seines ganzen Lebens nicht viel um Politik gekümmert, trotzdem die großen weltgeschichtlichen Ereignisse, die sich in seiner Zeit zutrugen, ihm die äußere Veranlassung dazu hätten geben können. Als 1806 die Franzosen Warschau besetzten und er dadurch stellungslos wurde, dachte er nicht an das Unglück des Vaterlandes, sondern ließ sich völlig durch das bunte und vielbewegte Leben, durch das jetzt Warschau in Atem erhalten wurde, fesseln. Aus der Bamberger Zeit ist uns bezeugt, daß er keine politischen Blätter las. Als dann während seines Aufenthaltes in Dresden und Leipzig in den Jahren 1813 bis 1814 die Kriegswirren in seiner unmittelbarsten Nähe vor sich gingen, da konnte er sich nicht dem mächtigen Eindrucke entziehen; davon zeugen seine in jener Zeit entstandenen Schriften, «Die Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden» (Bd. 15, S. 57 ff.), der Dialog «Der Dichter und der Komponist» (Bd. 6, S. 76 ff.), die Erzählung «Erscheinungen» (Bd. 9, S. 111 ff.) in den «Serapionsbrüdern» und auch das Sendschreiben des Türmers in der Hauptstadt an seinen Vetter Andres, «Der Dey von Elba in Paris» (Bd. 15, S. 60 ff.), das er 1815 bei Napoleons Rückkehr von Elba anonym in den «Freimütigen Blättern» erscheinen ließ. Aus diesen Schriften geht auch hervor, daß es Hoffmann nicht an Vaterlandsliebe mangelte, ein Vorwurf, der so oft gegen ihn erhoben worden ist. Er war allerdings der Ansicht, der Künstler dürfe sich nicht durch die politischen Ereignisse des Tages von seinen großen Aufgaben ablenken lassen, sondern er müsse lediglich seiner Kunst leben[1], aber stand er mit dieser Ansicht denn allein? Es sei mir erlaubt, auf Goethe hinzuweisen, der sich bemühte, nach dem gleichen Grundsatze zu leben, und dem man törichterweise denselben unbegründeten Vorwurf gemacht hat. Mit welcher Liebe Hoffmann sich in die Eigentümlichkeiten des Volkes vertiefen konnte, ersehen wir aus dem Dialoge «Des Vetters Eckfenster», ebenso aus seiner Erzählung eines Reiseerlebnisses (des Besuches bei der Familie eines Knopfmachers in Marienwerder) in einem Briefe an Hippel vom 18. Juli 1796.[2] Im allgemeinen aber behandelt Hoffmann mit Vorliebe die Schicksale der einzelnen Menschen in seinen Romanen; er

[1] Hoffmann, Bd. 1, S. 51, Z. 19 ff. — [2] H.[3], Bd. 1, S. 119 ff.

gibt uns allerdings satirische Schilderungen des Lebens am Hofe des Fürsten Irenäus im «Kater Murr», aber der Hof mit dem ganzen Apparat von Kammerherren, Hofdamen usw. ist für ihn nur der Hintergrund, auf dem er uns die einzelnen Hauptgestalten, deren Charaktere auch sorgfältig entwickelt werden, aufzeichnet; im «Kater Murr» sind dies Kreisler, Julia, Prinzessin Hedwiga, Meister Abraham und die Benzon. Ähnlich ist es in den «Elixieren des Teufels»; wir bekommen ein genaues Bild des Lebens und Treibens am fürstlichen Hofe, aber nur so lange, als Medardus dort weilt; um ihn, die Hauptfigur, gruppiert sich die ganze Darstellung. So gibt uns Hoffmann immer nur Schilderung vom öffentlichen Leben, um uns das Individuum in der betreffenden Umgebung zeigen zu können.

Anders bei Heine: in seinen Prosaschriften treten die individuellen Interessen mehr zurück. Im «Rabbi von Bacherach» wollte er nicht eine Schilderung der äußern und innern Erlebnisse des Rabbi geben, sondern eine Darstellung des Lebens und Treibens der Juden im Mittelalter, bei der der Rabbi und die ihn umgebenden Personen lediglich als Staffage dienen sollten. Auch in den «Memoiren des Herren von Schnabelewopski» erhalten wir eher eine Schilderung sozialer Zustände als individueller Erlebnisse. Dasselbe gilt von fast sämtlichen andern Prosaschriften Heines; für ihn steht immer die Gesellschaft, der Staat, im Brennpunkt des Interesses, — selbstverständlich gilt das nicht für seine lyrische Poesie, in der er wie kein anderer sich selbst und sein persönliches Erleben in den Vordergrund gestellt hat. — In Einzelheiten können wir aber auch hier wieder Ähnlichkeit und Übereinstimmung beobachten; Hoffmann sowohl wie Heine verurteilen die Bevorrechtung einzelner Stände; sie greifen beide die deutsche Kleinstaaterei an, sie wenden sich beide satirisch gegen bestehende gesellschaftliche Mißstände; beide arbeiten darauf hin, die bestehenden öffentlichen und gesellschaftlichen Zustände idealer zu gestalten. Heine spricht diesen Grundsatz seines dichterischen Schaffens in einem Briefe an Immermann vom 24. Dezember 1822 aus, indem er sagt[1]:

> Kampf dem verjährten Unrecht, der herrschenden Thorheit und dem Schlechten! Wollen Sie mich zum Waffenbruder in diesem heiligen Kampfe, so reiche ich Ihnen freudig die Hand. Die Poesie ist am Ende doch nur eine schöne Nebensache.

---

[1] Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 8, S. 354.

Wie furchtlos und tapfer Hoffmann für das Recht eintrat, dafür haben wir einen schönen Beweis in seinem Verhalten in der Beleidigungsklage des Turnvaters Jahn gegen den Geheimen Oberregierungsrat von Kamptz. Hoffmann, der vom Kammergerichte zum Dezernenten in dieser Klage ernannt war, führte gegen den Justizminister von Kircheisen und gegen den Staatskanzler Fürsten von Hardenberg aus, daß Jahns Klage rechtlich begründet sei, und ordnete Reposition der Akten erst nach Erlaß eines dies verfügenden königlichen Kabinettschreibens an.[1] Von Heine kann ein solches unbedingtes Eintreten für das Recht ohne Rücksicht auf persönliche Vorteile oder Nachteile nicht behauptet werden; einen Schatten seines Charakters zeigt er durch die Annahme der französischen Staatspension, durch die er sich zum mindesten bezüglich der freien Meinungsäußerung und unbefangenen selbständigen Kritik die Hände band. Wir können uns des Gedankens nicht erwehren, daß er sich seine politischen Anschauungen bezahlen ließ, oder gar, daß er sie mit der Bezahlung in Einklang zu bringen verstand, ein Gedanke, der noch unterstützt wird, wenn wir sein Verhalten bei der geplanten Begründung der politischen Zeitung betrachten, als er 1838 um Varnhagens Vermittlung bei der preußischen Regierung bat, damit diese der neuen Zeitung ungehinderten Eingang in Preußen gewährleiste.[2]

Auch die religiösen Gefühle zeigen bei Hoffmann und bei Heine charakteristische Unterschiede. Hoffmann zeigt großes Interesse für den katholischen Kultus, den er auch des größern Sinnenreizes wegen mit Vorliebe in seinen Erzählungen verwendet. Sein Verhältnis zum Katholizismus ist rein äußerlich, und niemals hat er daran gedacht überzutreten, wie andere Romantiker. Die katholische Kirche bot ihm diesen ganzen romantischen Apparat von Mönchen, Nonnen, Klöstern, gebrochenen Gelübden u. s. w., und lediglich aus diesem Grunde gehören die Personen seiner Erzählungen — falls überhaupt die Religion eine Rolle in ihnen spielt — zur katholischen Kirche. Auch dadurch, daß er Kirchenmusik komponierte, wurde er mit dem katholischen Kultus in ein äußerliches Verhältnis gebracht. — Bei Heine liegt die Frage ungleich verwickelter und kann

[1] Vgl. Arnold Wellmer, Bei Lutter und Wegener III (in der «Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung» vom 7. Juni 1885, Nr. 23).

[2] Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 9, S. 104 ff.: Brief vom 12. Februar 1838; S. 106 f.: Brief vom 13. Februar 1838.

auf dem knappen Raume, der hier für sie zur Verfügung steht, nicht erschöpfend behandelt werden. Das ungünstigste Urteil müssen wir über seinen Übertritt zur christlichen Kirche fällen, der aus rein äußerlichen Gründen geschah; er wollte sich eine eventuelle Anstellung im Staatsdienste dadurch sichern; dem Christentum blieb er auch nach seiner Konversion feindlich. Auch für ihn ist die Romantik des katholischen Kultus anziehend; er besitzt die Gabe der Anempfindung in so hohem Maße, daß er «Die Wallfahrt nach Kevlaar» dichtet, diese Verherrlichung des katholischen Ritus, die man von einem Gegner der christlichen und besonders der katholischen Kirche nicht erwartet. Er gibt seiner Bewunderung für den kolossalen einheitlichen Bau der katholischen Kirche Ausdruck, die sich von Rom über alle Länder Europas erstreckt, aber dabei rühmt er doch Luther als den Befreier von dem Geisteszwang dieser Kirche. Während des größten Teils seines Lebens stand Heine jedem positiven Bekenntnisse feindlich gegenüber, und oft machte er seinem Haß gegen das Christentum Luft. Ob Heine auf seinem langen Krankenlager zu religiösen Ideen und Gefühlen und zum *Glauben an einen einzigen Gott* zurückgekehrt ist, kann hier nicht entschieden werden[1], jedenfalls ordnete er in seinem Testamente an, daß weder Angehörige der lutherischen, noch solche einer andern Priesterschaft an seinem Sarge sprechen sollten. — Müssen wir also bei Heine für den größten Teil der Zeit seiner schriftstellerischen Tätigkeit eine offene Feindschaft gegen Kirche und Religion konstatieren, so beobachten wir bei Hoffmann eher eine gewisse Gleichgültigkeit und Indifferenz gegen religiöse Fragen in seinen Schriften; er vermeidet es scheinbar absichtlich, näher darauf einzugehen.[2]

Sonst zeigen die beiden Dichter in ihrer Lebensauffassung manche Ähnlichkeiten. Hoffmann sieht in dem Schicksal eine Macht, die dem Menschen feindlich gesinnt ist und ihm nach Möglichkeit Böses zufügt; wo dem Menschen Gutes widerfahre, da lauere auch stets schon das Böse im Hinterhalte. Eine oft von ihm gebrauchte Wendung ist: *Der Teufel legt auf alles seinen Schwanz.* Und ebenso spricht er oft von dem Hohne des Schicksals.[3] Im «Meister Floh» lautet eine Stelle (Bd. 12, S. 122):

---

[1] Vgl. Heine, Bd. 7, S. 520. — [2] Vgl. zu dieser Frage: H.[3], Bd. 3, S. 121 ff. — [3] H.[3], Bd. 3, S. 27 ff., Z. Funck, Bd. 1, S. 42 f.

> Der finstere arglistige Dämon pflegt in die hellsten Sonnenblicke des Lebens hineinzugreifen mit seinen schwarzen Krallen; ja! durch den finstern Schatten seines unheilbringenden Wesens jenen Sonnenschein zu verdunkeln ganz und gar.

In einem Briefe an Hippel vom 1. November 1814 sagt Hoffmann[1]:

> Daß Deine Bemühungen keinen glücklichen Erfolg hatten, daran ist die feindliche *materia peccans* Schuld, die durch mein Leben schleicht, und recht verderblich schon manche frohe Hoffnung weggezehrt hat.

Im «Kater Murr» sagt die Prinzessin Hedwiga zu Julia (Bd. 10, S. 176):

> Die Natur ist grausam, sie hegt und pflegt nur die gesunden Kinder, die kranken verläßt sie, ja richtet bedrohliche Waffen gegen ihr Dasein.

Auch Heine erblickt in dem Schicksale einen Feind des Menschen und seines Glückes; aber während sich Hoffmann eher resigniert, klagt Heine diese Macht geradezu der Ungerechtigkeit und Parteilichkeit an: das Schicksal ist blind, es verteilt seine Güter nach Laune und Willkür und nicht nach Würdigkeit und Verdienst.[2]

Die Auffassung der Schuld deckt sich bei beiden Dichtern mit der des Schicksals; jene zeigt sich in gewisser Abhängigkeit von diesem, denn ist das Schicksal eine blind waltende Macht, der der Mensch bedingungslos unterworfen ist, so wird man ihm die durch das Geschick erzwungenen Taten und Handlungen oft nur zum Teil anrechnen dürfen. Die Schuld, die der Held der «Elixiere des Teufels», Medardus, auf sich lädt, ist ihm nur zum geringen Teile zuzumessen; er ist der Spielball höherer Mächte, die bestimmend in sein Leben eingreifen. Medardus wird von der unwiderstehlichsten Begierde getrieben, gegen das Verbot von dem unter den Klosterreliquien aufbewahrten Teufelselixier zu genießen; als er diesem Verlangen nachgibt und in der Nacht nach der Reliquienkammer schleicht, findet sich unter seinen Schlüsseln ein unbekannter, mit dem er den das Elixier bergenden Schrank öffnet. Durch dieses Motiv des unbekannten Schlüssels, der sich zu den übrigen gefunden hat, zeigt Hoffmann von vornherein, wie er die furchtbaren Ver-

[1] Denkschriften und Briefe zur Charakteristik der Welt und Litteratur (herausgegeben von Wilhelm Dorow), Bd. 3, S. 26 (Berlin 1839).

[2] Über Heines Auffassung des Schicksals vgl. Ernst Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft, Bd. 1, S. 224 ff. (Halle 1897), wo allerdings nur von seiner letzten Schaffensperiode die Rede ist.

brechen, zu denen Medardus im weitern Laufe des Romanes hingerissen wird, aufgefaßt wissen will. Die Weltanschauung, der er hier huldigt, ist nicht etwa die katholische, wie man annehmen könnte, da der ganze Roman sich um den katholischen Kultus dreht, sondern sie ist fatalistisch; dem Medardus wird gesagt:

> Ein Verhängnis, dem du nicht entrinnen konntest, gab dem Satan Macht über dich, und indem du freveltest, warst du nur sein Werkzeug (Bd. 2, S. 217).

Medardus ist vom Schicksale dazu ausersehen, durch reuige Buße für seine Verbrechen zugleich sein ganzes Geschlecht zu entsühnen. In dem Nachtstücke «Der Sandmann» sagt Hoffmann von Nathanael (Bd. 3, S. 22):

> Alles, das ganze Leben war ihm Traum und Ahnung geworden; immer sprach er davon, wie jeder Mensch, sich frei wähnend, nur dunklen Mächten zum grausamen Spiel diene, vergeblich lehne man sich dagegen auf, demütig müsse man sich dem fügen, was das Schicksal verhängt habe.

Ähnlich ist Heines Auffassung von Schuld und Schicksal in seinem Trauerspiel «Ratcliff», wie aus den folgenden Worten Ratcliffs hervorgeht (Bd. 2, S. 325):

> . . . Es gibt entsetzlich seltsame Gewalten,
> Die mich beherrschen; dunkle Mächte gibt's,
> Die meinen Willen lenken, die mich treiben
> Zu jeder That, die meinen Arm regieren,
> Und die schon in der Kindheit mich umschauert.

An dieser Stelle, wie überhaupt im ganzen «Ratcliff», kann man Heines Abhängigkeit vom Schicksalsdrama erkennen, auf die jedoch hier nicht weiter eingegangen werden kann.

Eine Vergleichung der Charaktere der Hauptpersonen von Hoffmanns und Heines Dichtungen führt uns nicht näher zur Beantwortung unserer Frage, da wir in Heines Dichtungen schlechterdings keine idealen Charaktere finden; als solcher kann nur der Rabbi von Bacherach gelten, aber wir können uns aus dem erhaltenen Fragmente noch kein abgeschlossenes Bild seines Charakters machen. Schon oben wies ich darauf hin, daß der Rabbi seine Freunde und Glaubensgenossen im Stiche läßt, um sich selbst mit seinem Weibe zu retten; er macht sich durch diese Handlungsweise der Untreue schuldig; unserm, dem germanischen Ideale würde es entsprechen, daß er der Gefahr standhielte und nicht die Verwandten der blinden Mordwut des aufgereizten Volkes überließe. Aus dem uns erhaltenen

Teile der Erzählung geht auch in keiner Weise hervor, daß der Dichter etwa diese Handlungsweise der Hauptperson verurteilt; er scheint sie für sittlich zu halten. In den Gestalten, in denen Hoffmann seine Ideale verkörpert, finden wir keine derartigen sittlichen Fehler. Der Charakter der Hauptperson in Hoffmanns Dichtung, Johannes Kreisler, ist durchaus ideal, und ein solcher Verstoß gegen die sittliche Anschauung kommt bei ihm nicht vor. Die übrigen Charaktereigenschaften des Rabbi beweisen, daß Heine uns in ihm sein Ideal zeigen wollte; Energie beweist der Rabbi durch seine Verheiratung mit der Sara gegen den Willen ihres Vaters, außerdem auch durch sein Verhalten beim Erblicken des Kinderleichnams. Güte mag ein Grundzug seines Charakters sein; das beweist der Umstand, daß der große Saal seines Hauses zum Gebrauche der ganzen Gemeinde offenstand, die sich bei ihm Rats erholte, wenn Not war; jeder, der seiner Hilfe bedurfte, war ihm willkommen. Auf den Mangel der Treue bei dem Rabbi wies ich schon oben hin, und damit ergibt sich auch ohne weiteres ein solcher in Beziehung auf seine Wahrhaftigkeit, ohne daß dieser aus dem vorhandenen Bruchstück der Erzählung ausdrücklich belegt werden könnte. Es ist bezeichnend, daß der Charakter des Rabbi große Ähnlichkeit mit dem Heines selbst zeigt, obwohl dieser kaum beabsichtigt hat, im Rabbi sich selbst zu schildern. Tatkraft zu beweisen hat Heine oft Veranlassung gehabt; als einziger Beweis statt vieler sei hier nur hingewiesen auf die fast übermenschliche Kraft, mit der er sein namenloses Leiden während langer Jahre ertragen hat, dabei geistig nicht zusammenbrechend, sondern bis zu den letzten Tagen schaffend tätig. Wäre seine Willenskraft nicht hervorragend gewesen, er hätte bei den furchtbaren Schmerzen und der Unfähigkeit, sich zu bewegen, bereits nach kurzer Zeit jegliche Geistesfrische verlieren müssen. Eine natürliche Gutmütigkeit zeichnet auch seinen Charakter aus; ein Beweis dafür ist die Erwähnung einer Jugenderinnerung im «Buch Le Grand» (Bd. 3, S. 142 f.): der Knabe hat mit seinem Taschengelde den hartherzigen Bauernjungen die eingefangenen Vögel abgekauft, um sie dann fliegen zu lassen. Auf den Mangel an Treue und Wahrhaftigkeit im Charakter Heines wurde schon oben bei Besprechung der Gemeinschaftsgefühle hingewiesen. — Auf eine eingehendere Begründung von Heines Charakter muß hier verzichtet werden. — Hoffmanns Johannes Kreisler zeigt keinen solchen Mangel in seinem

Charakter wie der Rabbi. Trotz des Abstoßenden und Lächerlichen, das in seiner Erscheinung liegt, das besonders auch in jener Szene im Park, wo er von der Prinzessin und von Julia belauscht wird, hervortritt (Bd. 10, S. 49), gewinnt er die Liebe der beiden Mädchen und zwar ergreift die Prinzessin eine tiefe, heftige Leidenschaft, Julia dagegen eine ruhige freundliche Neigung; und auch uns geht es so: wir gewinnen Kreisler trotz seines skurrilen Humors, trotz seiner Eigenheiten lieb und haben mit ihm und seinem Geschick lebhaftes Mitgefühl. Es ist nicht sein äußeres Erleben, das dieses Interesse in uns erregt und wachhält, sondern die volle Sympathie, die wir für seinen Charakter haben; es bedarf nicht der Anführung einzelner Beweise, um uns zu überzeugen, daß Kreisler ein Charakter ist. Rein gefühlsmäßig ist diese Erkenntnis Julia aufgegangen, wie wir aus der Erzählung ihres Traumes erkennen, in dem Kreisler eine so bedeutende Rolle spielt (Bd. 10, S. 172 f.). — Es sei noch einmal darauf hingewiesen, daß Hoffmann sich in der Gestalt Kreislers selbst gezeichnet hat, und daß wir die bei Kreisler beobachteten Charaktereigenschaften auch bei Hoffmann selbst finden.

Kapitel 7.

Wiederaufnahme von einzelnen Motiven Hoffmanns durch Heine.

Wir können eine Beeinflussung Heines durch Hoffmann in der Wahl seiner Motive und in der Behandlung der Sprache beobachten. — Im folgenden werden einzelne Parallelstellen angeführt, die den Beweis dafür bringen sollen. Es sei von vornherein bemerkt, daß die einzelnen Stellen, allein betrachtet, vielleicht manchmal wenig Beweiskraft haben mögen, daß jedoch die Gesamtheit der Beispiele als Antwort auf unsere Frage gelten darf.

Besonders groß ist die Zahl der durch Heine entlehnten Motive naturgemäß auf dem Gebiete des Vorstellungslebens, auf dem Hoffmann seine Eigenart am offensten zeigt und das auch heute noch häufig als das Hoffmann ausschließlich eigentümliche betrachtet wird, nämlich dem Gebiete der imaginären Phantasievorstellungen. Der Grund dafür liegt nahe; die grelle überaus lebhafte Phantasie, die Hoffmann auszeichnet, mußte auf den nach der gleichen Richtung hin veranlagten jüngeren Dichter den lebendigsten Eindruck machen und vielleicht gar unmittelbar den Wunsch der Nachahmung in ihm wachrufen; erst später erkannte er, daß es die Aufgabe der Poesie nicht sein könne, Grausen und Furcht hervorzurufen. An einer oben schon (S. 10) angeführten Stelle eines Briefes aus dem Jahre 1827[1] weist Heine selbst auf eine Eigentümlichkeit von Hoffmanns Darstellungskunst hin, die er in frühern Jahren selbst nachgeahmt hatte, nämlich auf die Kühnheit, mit der Hoffmann seine

[1] Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 8, S. 523: Brief an J. H. Detmold vom 3. Juli 1827.

Spukgestalten unter modernen Lebensverhältnissen auftreten ließ, als Charakteristikum der Hoffmannschen Erzählungen gelten ihm *Gespenster, die um so entsetzlicher sind, da sie am hellen Mittag auf dem Markte spazieren gehen und sich wie unser einer betragen.* Auch aus den andern oben angeführten Äußerungen Heines erfahren wir, daß es gerade diese Seite der Hoffmannschen Phantasie ist, die auf ihn den tiefsten Eindruck gemacht hat. Im einzelnen mögen das die im folgenden Abschnitt gebrachten Beispiele beweisen.

Imaginäre Phantasievorstellungen.

Hoffmann bringt oft starke Wirkungen dadurch hervor, daß er die Naturgesetze nicht berücksichtigt; er läßt Unmögliches geschehen und verstärkt die Wirkung dadurch, daß er dem Imaginären eine alltägliche Umgebung gibt. Wiederholt läßt er die Bedingungen, unter denen der Mensch zu leben gezwungen ist, außer acht; er läßt lebende Personen wie tote Maschinen behandeln, oder er [illegible] lichen Maschinen menschliches Leben; beides können [illegible] Heine beobachten.

Man vergleiche die folgenden Stellen miteinander.

Hoffmann, Bd. 3, S. 12, Z. 32 ff. („Der Sandmann")

> Und damit faßte er mich gewaltig, daß die Gelenke [illegible] schrob mir die Hände ab und die Füße und [illegible] wieder ein.

Heine, Bd. 7, S. 44, Z. 25 ff. („Ludwig Börne")

> . . . haben manche von [illegible] gesetzt, der ihnen zur Hand lag, [illegible] griffe: die Köpfe passen manchmal [illegible] das darin spukt.

Die Ähnlichkeit der beiden Bilder [illegible] für uns um so bemerkenswerter, [illegible] weiter unten folgenden [illegible] selbst in seiner vollendeten [illegible] ehemaliges Vorbild hat [illegible] Ludwig Börnes [illegible]

Hoffmann, Bd. [illegible]

> Olimpia [illegible] schöngeformtes [illegible] lung hatte sie [illegible]

auffiel; . . . Olimpia spielte den Flügel mit großer Fertigkeit und trug ebenso eine Bravour-Arie mit heller, beinahe schneidender Glasglockenstimme vor. . . . [S. 32] Sie könnte für schön gelten, wenn ihr Blick nicht so ganz ohne Lebensstrahl, ich möchte sagen, ohne Sehkraft wäre. Ihr Schritt ist sonderbar abgemessen, jede Bewegung scheint durch den Gang eines aufgezogenen Räderwerkes bedingt. Ihr Spiel, ihr Singen hat den unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine und ebenso ist ihr Tanz.

Hoffmann, Bd. 7, S. 75, Z. 3 ff. («Die Automate»):

. . . die lebensgroße, wohlgestaltete Figur, in reicher geschmackvoller türkischer Kleidung, auf einem niedrigen . . . Sessel, . . . die linke Hand zwanglos auf das Knie, die rechte dagegen auf einen kleinen freistehenden Tisch gelegt. Die ganze Figur war . . . in richtigen Verhältnissen wohlgestaltet, . . . Jedesmal wenn einige Antworten gegeben worden, setzte der Künstler einen Schlüssel in die linke Seite der Figur ein, und zog mit vielem Geräusch ein Uhrwerk auf.

Heine, Bd. 4, S. 247, Z. 2 ff. («Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland»):

Es geht die Sage, daß ein englischer Mechanikus . . . endlich auf den Einfall geraten, einen Menschen zu fabrizieren; dieses sei ihm auch endlich gelungen, das Werk seiner Hände konnte sich ganz wie ein Mensch gebärden und betragen, . . . es konnte in artikulierten Tönen seine Empfindungen mitteilen, und eben das Geräusch der innern Räder, Raspeln und Schrauben, das man dann vernahm, gab diesen Tönen eine echtenglische Aussprache; . . .

Der künstliche Engländer zeigt eine besondere Ähnlichkeit mit der Olimpia im «Sandmann»; beide können sich wie Menschen frei bewegen; Heine hat aber seinem Automaten noch viel mehr dem Menschen genähert, er gibt ihm *in der ledernen Brust sogar eine Art menschlichen Gefühls,* während Olimpia lediglich automatische Maschine ist, die nur wenige bestimmte Worte spricht. Hoffmann verwendet die Olimpia und den redenden Türken in den «Automaten» dazu, um Grausen und Entsetzen beim Leser hervorzurufen; Heines automatischer Engländer hat einen ganz andern Zweck — Heine benutzt ihn dazu, einen Witz zu machen. Der Automat verfolgt den Mechaniker auf dem ganzen Kontinente und verlangt eine Seele von ihm; Heine macht sich sofort selbst über dieses grausige Gespenst ohne Seele lustig, nachdem er es kaum geschildert, ein Vorgang, der bei Hoffmann unmöglich wäre, — Heine schildert den Automaten ohne Seele überhaupt nur, um den entgegengesetzten Gedanken einzuleiten,

nämlich den einer von uns geschaffenen Seele, die einen Leib von uns verlangt. Wenn also auch die Wirkung der geschilderten Figuren bei den beiden Schriftstellern verschieden ist, so möchte ich doch ihrer großen Ähnlichkeit wegen für eine bewußte oder unbewußte Anlehnung Heines an Hoffmann eintreten.

Unheimliche und grauenhafte Verwickelungen führt Hoffmann dadurch herbei, daß er das Doppelgängermotiv in mehreren seiner Erzählungen ausnutzt; in den «Elixieren des Teufels» gründet sich die ganze Handlung auf die unheimliche Ähnlichkeit zwischen dem Mönche Medardus und dem Grafen Viktorin, die, wie sich später herausstellt, Söhne desselben Vaters sind. Hoffmann verwendet das Motiv mit so geschickter Virtuosität, daß sich für den Leser die Grenze zwischen den beiden Personen verwischt; der Leser empfindet mit Medardus alle Schreckensschauer, in welche dieser durch die Erscheinung seines Doppelgängers gerissen wird. Hoffmann gebraucht dieses durchaus romantische Motiv noch in andern Erzählungen, so im «Kater Murr», wo Johannes Kreisler sein eignes Spiegelbild für den wahnsinnigen Maler Leonhard Ettlinger hält, dem er nach den Worten der Prinzessin Hedwiga so ähnlich sieht, als wäre er sein Bruder. Ferner ist in der Erzählung «Die Doppeltgänger» (Bd. 14, S. 5 ff.) die Handlung auf dem gleichen Motive aufgebaut.

Heine verwendet wiederholt das Doppelgängermotiv, indessen mit einer charakteristischen Veränderung. Während nämlich bei Hoffmann die Doppelgänger wirkliche Personen sind, deren unwahrscheinliche Ähnlichkeit sich auf natürliche Weise aufklärt, oder ein wirklich vorhandenes Spiegelbild für eine lebende Person gehalten wird, existiert bei Heine der Doppelgänger nur in der Phantasie des Dichters. In seinem berühmten Gedichte «Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen»[1] erblickt der Dichter nicht wirklich einen Menschen, der in die Höhe starrt und die Hände vor Schmerzensgewalt ringt, es ist lediglich die Belebung des ihm vorschwebenden Erinnerungsbildes; ähnlich ist der Vorgang bei der Konzeption des Gedichtes «Mir lodert und wogt im Hirn eine Flut»[2] zu denken: der kranke Dichter erinnert sich mit wehmütigem Schmerze seiner gesunden frohen Jugend; der traurige Kontrast, der zwischen der frühern und der jetzigen Lage

[1] Heine, Bd 1, S. 105. O. zur Linde weist S. 172 auf diese Parallelstelle hin.

[2] Heine, Bd. 2, S. 98 ff. O. zur Linde, S. 172.

besteht, drängt geradezu zu dem von Heine gebrauchten Bilde; die Erinnerung an die glücklichen Tage erweckt bei ihm die Vorstellung, als sei er früher ein andrer Mensch gewesen, den der jetzt in Paris in der Krankenstube liegende bleiche und abgemergelte Kranke um sein Glück beneiden könne. — An Hoffmanns gespensterhafte Erscheinungen, die ihn nachts beunruhigten, erinnert Heines Erzählung von dem sonderbaren Gesellen, der ihm erschien, wenn er nachts am Schreibtische saß, und der ihm auf seine Frage schließlich antwortet:

> Ich bin dein Liktor, und ich geh'
> Beständig mit dem blanken
> Richtbeile hinter dir — ich bin
> Die That von deinem Gedanken.[1]

Es wurde schon oben darauf hingewiesen, daß derartige Phantasievorstellungen aufs engste mit der anschaulichen Phantasiebegabung zusammenhängen. In einem Briefe Heines an Christian Sethe vom 27. Oktober 1816[2] finden wir die gleiche Vorstellung, daß nämlich eine eben von ihm vollbrachte Handlung scheinbar von einer andern Person ausgeführt sei; er schreibt:

> Ich habe diese Worte nicht geschrieben. — Da saß ein bleicher Mensch auf meinem Stuhl, der hat sie geschrieben. Das kommt, weil es Mitternacht ist.

Es wäre möglich, daß Heine beim Schreiben dieser Stelle eine Reminiszenz aus den «Elixieren» vorgeschwebt hat; als nämlich Medardus von dem Diener des Grafen Viktorin mit diesem verwechselt wird, antwortet er auf des Dieners Frage nach der Uniform des Grafen: *Die schleuderte ich hinab in den Abgrund,* Medardus selbst weiß jedoch nicht, was er antwortet, er fährt in seiner Erzählung weiter fort: . . . *ich war es nicht, der diese Worte sprach, unwillkürlich entflohen sie meinen Lippen* (Bd. 2, S. 44). Eine andere Szene der «Elixiere» zeigt mit dieser eine gewisse Ähnlichkeit; als Medardus im Traume vor dem geistlichen Gerichte verhört wird, will er seine Verbrechen gestehen, aber das, was er spricht, ist durchaus nicht das, was er denkt und sagen will (Bd. 2, S. 168). Heines Ratcliff gehorcht einer Stimme in seiner Brust, die ihm befiehlt, den Vermessenen, der es wagt,

---

[1] Heine, Bd. 2, S. 443 ff. («Deutschland. Ein Wintermärchen», Kaput VI); O. zur Linde, S. 172 f.

[2] Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 8, S. 331.

Marien bräutlich zu umfangen, zu erschlagen, der er nicht widerstehen kann. Heine wandelt hier ganz und gar in den Spuren der Schicksalsdramatiker, eine direkte Abhängigkeit von Hoffmann erscheint unwahrscheinlich. Eine Vergleichung der beiden Bilder ist aber trotzdem von Interesse; sie zeigt uns, daß das von Heine gebrauchte Bild psychologisch vertieft ist, indem er den Trieb zum Bösen, der im Menschen schlummert und dem Ratcliff unterliegt, als eine innere Stimme schildert, die selbständig Befehle erteilen kann. Er hat also das Motiv mit einem wirklichen innern Vorgange in Verbindung gebracht; die beiden von Hoffmann gebrauchten Bilder zeigen keine solche Beziehung, sondern sind nur geeignet Grausen hervorzurufen, denn daß sich ein außerhalb des Menschen liegendes imaginäres Wesen der Stimme dieses bedient, und zwar zu Zwecken, die dem Menschen selbst feindlich und außerdem ihm nicht einmal bekannt sind, das kann auf den Leser nur beängstigend und gespensterhaft wirken. In den «Florentischen Nächten» finden wir ein anderes Bild, das mit den eben besprochenen Ähnlichkeit zeigt; Laurence sagt:

> Ja, wenn ich tanzte, ergriff mich immer eine sonderbare Erinnerung, ich vergaß meiner selbst und kam mir vor, als sei ich eine ganz andere Person, und als quälten mich alle Qualen und Geheimnisse dieser Person . . . (Bd. 4, S. 375).

Die Vorstellung des Dichters ist die gleiche wie in dem oben erwähnten Gedichte, in dem er sich in die Godesberger Schenke zurückträumt.

Daß Heine in seinen «Traumbildern» Hoffmannsche Motive und Bilder wiederholt, ist von den verschiedenen Forschern betont worden; er schließt sich besonders eng an die Visionen des Medardus in den «Elixieren des Teufels» an, von denen dieser bei seiner Buße in den Totengewölben des Klosters gepeinigt wird.[1] Ein anderes Vorbild zu Heines Visionen finden wir in Hoffmanns Märchen «Der goldne Topf» (Bd. 1, S. 206), und zwar in der fünften Vigilie, in der Veronikas Besuch bei der Frau Rauerin erzählt wird. Das Zimmer, in dem Veronika empfangen wird, ist folgendermaßen beschrieben:

> Allerhand häßliche ausgestopfte Tiere hingen von der Decke herab, unbekanntes, seltsames Geräte lag durcheinander auf dem Boden und in dem Kamin brannte ein blaues sparsames Feuer, das nur dann und wann in gelben Funken emporknisterte; aber dann rauschte es von oben herab, und ekel-

[1] Hoffmann, Bd. 2, S. 214 f. Vgl. Keiter, S. 25.

hafte Fledermäuse wie mit verzerrten lachenden Menschengesichtern schwangen sich hin und her, und zuweilen leckte die Flamme herauf an der rußigen Mauer, und dann erklangen schneidende, heulende Jammertöne, daß Veronika von Angst und Grausen ergriffen wurde.

Die ganze Stimmung des Bildes zeigt große Ähnlichkeit mit der des 6. und 7. Traumbildes, ebenso wie die Visionen des Medardus. — Heine übertrifft in den «Traumbildern» nicht, wie sonst oft, wenn er auf Hoffmannsche Motive zurückgreift, sein Vorbild; wir verstehen das, wenn wir berücksichtigen, daß die «Traumbilder» seine ersten dichterischen Versuche waren, mit denen er an die Öffentlichkeit trat; was bei Hoffmann nur Bild ist, um die furchtbaren Seelenqualen des verbrecherischen Mönches Medardus zu veranschaulichen, das wird bei Heine Selbstzweck: sein ganzes Phantasieleben ist noch unreif. Keiter weist (a. a. O.) auf eine Reihe von einzelnen Übereinstimmungen hin[1]: der ganze Gespensterapparat, mit dem Heine im 7. Traumbilde arbeitet, ist mit einigen unwesentlichen Veränderungen aus Hoffmann übernommen. Heine wird in den Traumbildern noch von seinem Stoffe beherrscht und man möchte in Beziehung auf sie das Urteil von Peters aus Gubitz' «Gesellschafter» wiederholen; dieser sagt nämlich:

Mit vielem Glück bewegt sich Hr. H[eine] im Grauenhaften und Fratzenhaften. Aber hieran sich nicht genügend, fällt er zuweilen über in das Scheußliche, Greuliche und wild Verzerrte. Das aber flößt Ekel und Abscheu ein. Es ist unter keiner Bedingung fähig, eine dichterische Wirkung hervorzurufen.[2]

Heine geht in den «Traumbildern» jedoch nicht allein auf Motive der beiden erwähnten Erzählungen Hoffmanns zurück, wir finden

[1] Das charakteristische Epitheton ornans *winddürr*, von dem Keiter ohne Stellenangabe sagt, es sei von Hoffmann entlehnt, findet sich nicht in den «Elixieren», sondern im «Hund Berganza» (Hoffmann, Bd. 1, S. 80, Z. 22), dessen z. T. gespensterhafte Schilderungen auch sonst Heine beeinflußt haben. — Keiter sagt a. a. O.: «den Stoff sowie Einzelheiten zu seinem sechsten und siebenten Traumbild, von denen Elster meint, daß sie auf Josepha bezüglich seien, hat Heine aus den Elixieren entnommen». Er suppeditiert also Elster, dieser habe entweder einen Einfluß der «Elixiere» geleugnet, oder überhaupt nicht die Möglichkeit eines solchen erwähnt; dem gegenüber ist festzustellen, daß Elster ausdrücklich auf Hoffmanns Einfluß auf die «Traumbilder» hinweist und zwar in der Einleitung zu «Heinrich Heines Buch der Lieder nebst einer Nachlese», S. XII (Heilbronn 1887).

[2] Gubitz' «Gesellschafter» vom 19 Januar 1825, Nr. 11 (Beilage «Bemerker», Nr. 3). Vgl. Ernst Elster, Heine und Christiani (in der «Deutschen Rundschau», Bd. 107, S. 455 ff., Berlin 1901).

weitere Übereinstimmungen mit einer Episode einer dritten Erzählung, der «Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza» (Bd. 1, S. 74 ff.), an die sich Heines Schilderungen im 7. Traumbilde eng anschließen. Bei Hoffmann ist z. B. von einem schwarzen Kater die Rede, ebenso auch bei Heine; eine Nebeneinanderstellung der verschiedenen Stellen wird uns die Ähnlichkeit zeigen.

Hoffmann (Bd. 1, S. 83, Z. 18 ff.):

> Der schwarze Kater schrie in den grellsten Tönen dazwischen, und indem er ganz nach Katzenart prustete und nieste, sprühten die Funken umher.

Heine (Bd. 1, S. 21, Z. 1 ff.):

> Was winselt und wedelt der zott'ge Gesell?
> Was glimmert Schwarz-Katers Auge so hell?

Hoffmann (Bd. 1, S. 83, Z. 9 ff.):

> Plötzlich sah ich mich umgeben von sieben riesenhaft großen dürren alten Weibern; . . . Sie fingen einen kreischenden Gesang an, indem sie sich wilder und wilder mit wunderlichen Gebärden um den Kessel drehten, daß die rabenschwarzen Haare weit in die Lüfte flatterten, . . .

Heine (Bd. 1, S. 21, Z. 3):

> Was heulen die Weiber mit fliegendem Haar?

Berücksichtigt man neben diesen Parallelstellen noch die aus dem «Goldnen Topfe» (Bd. 1, S. 216 ff.) und den «Elixieren» (Bd. 2, S. 214 ff.) erwähnten, so muß man zugeben, daß Heines Abhängigkeit von Hoffmann in den «Traumbildern» sehr groß ist. — Im «Rabbi von Bacherach» erblickt die schöne Sara in einer Vision Frösche mit Menschenantlitz (Bd. 4, S. 461, Z. 32); diese unheimlichen Tiere erinnern an Hoffmanns *Eidechsen mit albern lachenden Menschengesichtern* und an die *Mäuse mit Rabenköpfen* im «Hund Berganza» (Bd. 1, S. 82, Z. 10 ff.), wohl auch an die Köpfe mit Heuschreckenbeinen in den «Elixieren».

Ein bei den Romantikern beliebtes Kunstmittel ist es, anknüpfend an altmythologische Auffassung, Tiere mit menschlichem Seelenleben zu begaben und wie Menschen handelnd auftreten zu lassen; Hoffmann wendet dieses Motiv oft an, und zwar nicht nur in gelegentlichen Bildern, sondern er baut ganze Romane darauf auf; es sei nur erinnert an den «Kater Murr», «Hund Berganza», «Meister Floh» u. a.

Heine mag in der Verwendung dieses Motives unter dem Einflusse Hoffmanns oder ganz allgemein unter dem der Romantiker stehen; bei der Wahl der Form von «Atta Troll» hat ihm vielleicht Hoffmanns «Hund Berganza» oder genauer: die «Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza» vorgeschwebt, eine Erzählung, die Hoffmann in ausdrücklicher Anlehnung an Cervantes verfaßt hat. Der Stoff von Hoffmanns und von Heines Dichtung liegt zu weit auseinander, als daß sich viele einzelne Parallelstellen finden ließen; man vergleiche jedoch die folgenden Stellen.

Hoffmann Bd. 1, S. 85, Z. 5 ff.:

Berganza. Als ich wieder zur Besinnung kam, lag ich an der Erde; ich konnte keine Pfote regen, die sieben Gespenster saßen am Boden gekauert um mich herum, und streichelten und drückten mich mit ihren Knochenfäusten. Meine Haare trieften von einer ekelhaften Fettigkeit, womit sie mich gesalbt hatten, und ein unbeschreibliches Gefühl durchbebte mein Inneres.

Hoffmann, Bd. 1, S. 89, Z. 5 ff.:

Berganza. Dieser Kampf scheint mir aber mit stets reproduktiver Kraft ein Leben bis in die Ewigkeit zu sichern; denn verjüngt und gestärkt erwache ich jedesmal aus der Ohnmacht.

Hoffmann, Bd. 1, S. 85, Z. 26 ff.:

. . . denn indem die Hexen mich streichelten und drückten, sangen sie in hohlen wimmernden Tönen ein Lied, dessen Worte auf meine Verwandlung hindeuteten . . .

Heine, Bd. 2, S. 379, Z. 3 ff.:

Niemals spricht er, niemals lacht er,
Er, der tote Sohn der Hexe.

Ja, es heißt, er sei ein Toter,
Längst verstorben, doch der Mutter,
Der Uraka, Zauberkünste
Hielten scheinbar ihn am Leben. —

Heine, Bd. 2, S. 403, Z. 17 ff.:

Blinzelnd schaut' ich
Nach der Hex', die am Kamin saß
Und den Oberleib des Sohnes,
Den sie ebenfalls entkleidet,

Auf dem Schoß hielt. . . .

Aus dem Töpfchen nahm Uraka
Rotes Fett, bestrich damit

Ihres Sohnes Brust und Rippen
Rieb sie hastig, zitternd hastig.

Und derweil sie rieb und salbte,
Summte sie ein Wiegenliedchen,
Näselnd fein; dazwischen seltsam
Knisterten des Herdes Flammen.

Wie ein Leichnam, gelb und knöchern,
Lag der Sohn im Schoß der Mutter;
Todestraurig, weit geöffnet
Starren seine bleichen Augen.

Ist er wirklich ein Verstorbner,
Dem die Mutterliebe nächtlich
Mit der stärksten Hexensalbe
Ein verzaubert Leben einreibt? —

Zu den aus dem «Hunde Berganza» angeführten Stellen ist noch
wähnen, daß Berganza mit dem Hexensohne Montiel verwechselt
— Die Anlehnung ist hier ganz zweifellos; Heine geht aller-
noch weiter als sein Vorbild: er läßt den Laskaro nur ein
nleben führen, während der Hund Berganza durch die Prozedur,
ie die Hexen mit ihm vornehmen, *prügel-, schuß- und stichfest*
rden ist und *ihm ein Leben bis in die Ewigkeit gesichert ist.* Im
en stimmen die beiden Erzählungen selbst in Nebensächlichkeiten
in, so z. B. darin, daß beide Dichter die einsalbenden Hexen ein
singen lassen. — Diese Anlehnung Heines ist für unsere Unter-
ng von großer Bedeutung wegen der Abfassungszeit des «Atta
»; Heine verfaßte die satirische Dichtung im Jahre 1842, also
ner Zeit, zu der er glaubte, Hoffmann und seine Gespenster seit
m überwunden zu haben.

Wir finden jedoch in noch späterer Zeit in Heineschen Dich-
n Anklänge an den «Hund Berganza», die beweisen, daß Hoff-
s satirische Erzählung auf Heine einen bleibenden Eindruck ge-
t hat. Im dritten Buche des «Romanzero», in den «Hebräischen
lien» finden wir eine Stelle, deren Vorbild im «Hund Berganza»
chen ist.

Heine, Bd. 1, S. 433, Z. 14 ff. («Prinzessin Sabbat»):

Einen Prinzen . . .
Singt mein Lied. Er ist geheißen
Israel. Ihn hat verwandelt
Hexenspruch in einen Hund.

Hund mit hündischen Gedanken
Kötert er die ganze Woche . . .

Aber jeden Freitag Abend,
In der Dämmrungstunde, plötzlich
Weicht der Zauber, und der Hund
Wird aufs neu' ein menschlich Wesen.

Mensch mit menschlichen Gefühlen,
Mit erhobnem Haupt und Herzen,
Festlich, reinlich schier gekleidet,
Tritt er in des Vaters Halle.

Hoffmann, Bd. 1, S. 87 f.:

Ist der unglückselige Tag gekommen und naht die verhängnisvolle Stunde, so fühle ich erst ganz besondere Appetite, die mich sonst niemals anwandeln. . . . aber unwiderstehlich treibt es mich hinauf in den erleuchteten Saal. Da möchte ich aufrecht gehen, den Schwanz einklemmen, mich parfümieren, französisch sprechen und Gefrornes fressen, daß jeder mir die Pfote drücken sollte . . . und nichts Hündisches an mir spüren.

Heine hat dem Bilde eine reichere Wirkung dadurch verliehen, daß er es zum Symbol machte; Israel wird mit einem Hunde verglichen; der Dichter zeigt in dem Bilde anschaulich die verachtete Stellung des Volkes, das nur am Sabbat sich seiner Menschenwürde erinnert. Auch hier läßt die Zeit der Abfassung des Gedichtes kaum eine Abhängigkeit erwarten; Heine verfaßte nämlich die «Hebräischen Melodien» noch um neun Jahre später als «Atta Troll», im Jahre 1851.

Auch das folgende Bild scheint Heine aus Hoffmanns «Hund Berganza» entnommen zu haben.

Heine, Bd. 4, S. 369, Z. 16 ff. («Florentinische Nächte», II):

«Der Hund ist toll!» Fast menschlich sah das unglückliche Tier aus in seiner Todesangst, wie Thränen floß das Wasser aus seinen Augen, und als er keuchend an mir vorbei rann [so!] und sein feuchter Blick an mich [so!] hinstreifte, . . .

Hoffmann, Bd. 1, S. 80, Z. 25 ff.:

Ich. Wie, Berganza — deine Stimme stockt — ich sehe Thränen in deinen Augen? — Kannst du denn weinen? — Hast du uns das abgelernt, oder ist dir dieser Ausdruck des Schmerzes natürlich?

Das von Heine gebrauchte Bild unterscheidet sich von dem Hoffmannschen dadurch, daß dieser den Hund wirklich weinen läßt, während jener das den Augen des Hundes entströmende Wasser nur mit menschlichen Tränen vergleicht. Das Bild eines weinenden Hundes ist so ungewöhnlich und grotesk, daß wir auch in diesem

le Abhängigkeit Heines von Hoffmann annehmen müssen; daß
h bei beiden Dichtern im Zusammenhange mit der zitierten Stelle
Motiv findet, daß die Hunde als toll verfolgt werden[1], mag die
ahrscheinlichkeit dieser Annahme erhöhen.

Ein von Hoffmann wiederholt angewandtes Motiv ist das der rwirrung der Zeitbegriffe; er läßt Personen von ungeheurem ter auftreten und so handeln, als gäbe es für sie gar nicht den griff Zeit.[2] Heine hat ihm das Motiv abgelauscht und wendet es enfalls wiederholt an.

Hoffmann, Bd. 1, S. 191, Z. 30 f. («Der goldne Topf»):

> Sie wissen, meine Herren, daß mein Vater vor ganz kurzer Zeit starb, es sind nur höchstens dreihundertundfünfundachtzig Jahre her, weshalb ich auch noch Trauer trage, . . .

Hoffmann, Bd. 12, S. 30, Z. 35 ff. («Meister Floh»):

> . . . Ihr seid der einzige Mensch in der ganzen Stadt Frankfurt, welcher weiß, daß ich begraben liege in der alten Kirche zu Delft, seit dem Jahre Eintausend siebenhundert und fünfundzwanzig, und habt es doch noch niemanden verraten, . . .

Ebenda, S. 61, Z. 10 ff.:

> «Daß unser Leuwenhöck», erwiderte Herr Swammer lächelnd, «ein Abkömmling jenes berühmten Mannes sei, kann man so eigentlich nicht sagen, da er der berühmte Mann selbst und es nur eine Fabel ist, daß er vor beinahe hundert Jahren in Delft begraben worden. . . . Alle Leute behaupten, ich sei im Jahre 1680 gestorben, aber Sie bemerken, würdiger Herr Tyß, daß ich lebendig und gesund vor Ihnen stehe, . . .»

Hoffmann, Bd. 8, S. 86 f. («Die Brautwahl»):

> . . . mir her die Feile — es ist das Zauberstück, für das ich meine Seele verkauft vor mehr als dreihundert Jahren. — . . . Man will behaupten, er sei ein zweiter Ahasverus, und spuke seit dem Jahre Eintausend fünf hundert und zwei und siebzig umher. Damals wurde er unter dem Namen des Münzjuden Lippolt wegen teuflischer Zauberei hingerichtet. — Aber der Teufel rettete ihn vom Tode um den Preis seiner unsterblichen Seele. Viele Leute . . . haben ihn hier in Berlin unter verschiedenen Gestalten bemerkt, woher denn die Sage entsteht, daß es noch zur Zeit nicht einen, sondern viele, viele Lippolts gäbe.

Hoffmann, Bd. 6, S. 153, Z. 23 ff. («Der Artushof»):

> Der Alte lächelte ganz seltsam, legte die Hand auf Traugotts Schulter und sprach leise und bedächtig: «Ihr wißt also nicht, daß ich der deutsche

---

[1] Hoffmann, Bd. 1, S. 95. — Heine, Bd. 4, S. 369. — [2] Außer den angeführten ellen vgl. noch Hoffmann, Bd. 11, S. 43, Z. 26ff. («Prinzessin Brambilla»).

Maler Godofredus Berklinger bin . . .» Traugott verstummte vor Erstaunen; er merkte aber wohl bald, daß der Alte, der sich für den Meister der mehr als zweihundert Jahre alten Gemälde hielt, von einem besondern Wahnwitze befangen sein müsse.

Heine, Bd. 3, S. 193, Z. 15 ff. («Ideen. Das Buch Le Grand»):

Es sind ja kaum 3000 Jahre, seitdem Ihnen dieses gesagt worden, und schöne Frauen pflegen sonst eine zarte Schmeichelei nicht so schnell zu vergessen.

Heine, Bd. 3, S. 295, Z. 24 ff. («Die Bäder von Lucca»):

. . . wenn sie vielleicht zweihundert Jahre früher gelebt hätten, wie es mir mit meinem Freunde Michael de Cervantes Saavedra begegnet, oder gar wenn Sie hundert Jahre später auf die Welt gekommen wären als ich, wie ein anderer intimer Freund von mir, dessen Namen ich nicht einmal weiß, eben weil er ihn erst bei seiner Geburt, Anno 1900, erhalten wird!

Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 8, S. 369 (Brief an Rahel Varnhagen von Ense, vom 12. April 1823):

Sie dürfen sich nicht mit einem schlechten Gedächtnisse entschuldigen, Ihr Geist hat einen Kontrakt geschlossen mit der Zeit; und wenn ich vielleicht nach einigen Jahrhunderten das Vergnügen habe, Sie als die schönste und herrlichste aller Blumen im schönsten und herrlichsten aller Himmelsthäler wiederzusehen, so haben Sie wieder die Güte, mich arme Stechpalme (oder werde ich noch was Schlimmeres sein?) mit Ihrem freundlichen Glanze und lieblichem Hauche, wie einen alten Bekannten, zu begrüßen.

Im «Meister Floh» tritt Dörtje Elverdink, die Tochter der Blumenkönigin, und als solche Prinzessin Gamaheh genannt, auf, zu der die Distel Zeherit in heftiger Liebe entbrannt ist; im «Goldnen Topf» spricht der Archivarius Lindhorst unmittelbar vor der oben angeführten Stelle von der Feuerlilie, die von dem Jüngling Phosphorus geliebt wird, und die später Blumenkönigin wird. Die aus «Meister Floh» angeführte Episode spielt in Indien. — Heines Abhängigkeit läßt sich nicht verkennen: bei beiden Dichtern sind drei verschiedene Motive vereinigt, nämlich das Übergehen der Zeitbegriffe, dann das Motiv Menschen als Blumen zu denken und schließlich die Verlegung des Schauplatzes nach Indien, nach «Famagusta», dem orientalischen Fabellande oder überhaupt dem Orient. Auch hier können wir, wie oft, wenn Heine Hoffmannsche Motive aufnimmt, einen charakteristischen Unterschied beobachten: Was bei Hoffmann breit ausgeführte Handlung ist, das wird bei Heine zum knappen poetischen Bilde; er versteht es, das Charakteristische und Prägnante

eines vorgefundenen Motives scharf herauszuheben, und verwendet dieses dann als gelegentlichen Schmuck. Hoffmann will durch die angeführten Stellen — die aus der «Brautschau» ist vielleicht auszunehmen — Märchenstimmung erzeugen; eine solche Absicht liegt Heine jedoch ganz fern, er verlangt von niemand Glauben an die von ihm gebrauchten Bilder, er will durch sie nur die Komik seiner Schilderung erhöhen.

Greinz weist (S. 24 f.) darauf hin, daß Hoffmann sowohl wie Heine das Motiv der an die Wand geschriebenen gespenstischen Schrift verwenden. Von einer Abhängigkeit Heines von Hoffmann kann hier keine Rede sein, da Heine sich in seiner Romanze «Belsatzar» (Bd. 1, S. 46), in der sich das Motiv findet, an die im fünften Kapitel des Buches Daniel gegebene Darstellung und an eine hebräische Hymne anschließt. Hoffmann verwendet in seiner Erzählung «Der Kampf der Sänger» (Bd. 7, S. 22 ff.) allerdings gleichfalls das Motiv einer an die Wand geschriebenen Mahnung; er hat dieses Bild jedoch nicht aus dem Buche Daniel entnommen, sondern es findet sich schon in seiner Vorlage, in Johann Christof Wagenseils «Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst»[1], auf die er selbst in den Gesprächen der Serapionsbrüder hinweist (Bd. 7, S. 22, Z. 6 f.). — Hoffmann und Heine lassen übereinstimmend die an der Wand erscheinende Schrift feurig werden, während ihre Vorlagen nur von einer an der Wand erschienenen Schrift sprechen, ohne dabei zu sagen, welcher Art diese war. Es ist jedoch nicht notwendig, deshalb anzunehmen, daß Heine sich an Hoffmann anschließt, indem er von einer feurigen Schrift spricht; die Vorstellung, daß die Schrift feurig gewesen sei, liegt dem ganzen Bilde sehr nahe. Greinz' Hinweis hat also für uns nur insofern Bedeutung, als dadurch ein weiteres Beispiel geliefert wird, daß Heine durch seine Veranlagung zu denselben Motiven und Bildern als Hoffmann hingeführt wird.

Einen ähnlichen Zweck mag Greinz mit einem andern Hinweise verfolgen, indem er nämlich eine Reihe einzelner Stellen aus Hoffmann und aus Heine aufzählt, die Schilderungen von Zaubergärten

---

[1] Joh. Christ. Wagenseil, De sacri Rom. Imp. Libera Civitate Noribergensi commentatio. Accedit de Germaniae Phonascorum Von der Meister-Singer origine, praestantia, utilitate et institutis, sermone vernaculo liber, S. 510 ff. (Altdorf 1697).

geben.[1] Das gleiche gilt für eine weitere von Greinz (S. 31) angeführte Parallele, nämlich die zwischen der Gespenstererscheinung in Hoffmanns «Majorat» (Bd. 3, S. 169 ff.) und Heines Gedicht «Der Traumgott bracht' mich in ein Riesenschloß» (Bd. 1, S. 89; Nr. 60). An eine direkte Abhängigkeit Heines ist auch hier nicht zu denken; sie kann wenigstens durchaus nicht bewiesen werden. Daß aber beide Dichter sich dem gleichen oder ähnlichen Stoffe zuwenden, beweist die Ähnlichkeit ihrer Phantasieveranlagung.

Greinz weist (S. 90) noch auf eine weitere Stelle hin, in der wir eine Anlehnung Heines an Hoffmann erkennen können.[2] Die Schilderung der ehrsamen Bürgermeister, die in langem Zuge auf dem Friese des «Artushofes» dargestellt sind, erinnert an die Vision in Heines berühmtem Gedichte «Seegespenst»; die beiden Situationen sind sehr ähnlich: Traugott, der junge Kaufherr, wird durch die vor seiner Seele aufsteigenden Bilder gänzlich in Anspruch genommen, so daß er den Aviso, den er zu schreiben hat, vergißt und statt dessen die Figuren, die ihm einen so tiefen Eindruck gemacht haben, auf das Papier zeichnet. — In Heines «Seegespenst» glaubt der Dichter auf dem Meeresgrunde eine altertümliche niederländische Stadt zu sehen, in der bedächtige schwarzbemäntelte Männer mit weißen Halskrausen über den wimmelnden Marktplatz schreiten. Eine direkte Beeinflussung Heines könnten wir aber trotz der Ähnlichkeit der beiden Bilder nicht annehmen, wenn sich nicht noch eine weitere Übereinstimmung fände, die von Greinz jedoch nicht angeführt wird. Als nämlich Traugott noch ganz in Gedanken versunken dem Herrn Elias Roos den Briefbogen überreicht, auf dem er statt des verlangten Avisos in keckem Umriß die beiden wundersamen Figuren, die seine Phantasie beschäftigten, gezeichnet hat, da reißt ihn dieser aus seinen Träumen mit den zornigen Worten: «Ew. Edlen sind wohl ganz des Teufels?» — In Heines «Seegespenst» wird der Erzähler in ganz gleicher Weise durch den Schiffskapitän seinen träumerischen Phantasien entrissen mit den Worten: «Doktor, sind Sie des Teufels?»

---

[1] Greinz, S. 56. Von Hoffmann zählt er folgende einzelne Stellen auf: Bd. 1, S. 209 ff. und S. 250 f.; Bd. 7, S. 22 f. und S. 229. Von Heine: Bd. 1, S. 8 f., S. 81 f. (Nr. 42); Bd. 2, S. 125 ff. (Nr. 13).

[2] Hoffmann, Bd. 6, S. 143 f. («Der Artushof»); Heine, Bd. 1, S. 175 f. (Nr. 10 Seegespenst).

Heine hat im «Seegespenst» noch eine andere Hoffmannsche Stelle vorgeschwebt, die auch das Motiv der unter dem Wasser erblickten Vision zeigt. Xanthippus hat schon im Jahre 1888 auf das Hoffmannsche Vorbild hingewiesen.[1] In seinem Märchen «Der goldne Topf» (Bd. 1, S. 176 ff.) erzählt dieser nämlich von den wunderbarsten Visionen, die der Student Anselmus unter den Zweigen des Holunderbaumes hat; Anselmus hört Glocken erklingen, ein Paar herrliche dunkelblaue Augen blickten ihn an, und er sieht drei in grünem Gold erglänzende Schlänglein, und ein nie gekanntes Gefühl der höchsten Seligkeit erfüllt ihn. Aus seiner Verzückung wird er durch die Worte einer vorbeigehenden Bürgersfrau herausgerissen: *Der Herr ist wohl nicht recht bei Troste?* Es war Anselmus so, als würde er aus einem tiefen Traum gerüttelt oder gar mit eiskaltem Wasser begossen. Als Anselmus nachher mit dem Konrektor Paulmann, dessen beiden Töchtern, sowie dem Registrator Heerbrand über die Elbe fährt, *da war es ihm, als zögen die goldnen Schlänglein,* die er unter dem Holunderbaume erblickt hatte,

> durch die Flut. Alles, was er . . . Seltsames geschaut, trat wieder lebendig in Sinn und Gedanken, und aufs neue ergriff ihn die unaussprechliche Sehnsucht, das glühende Verlangen, welches . . . seine Brust in krampfhaft schmerzvollem Entzücken erschüttert.

Voll von übergroßer Sehnsucht macht er eine heftige Bewegung, als wolle er sich in die Flut stürzen. Der Schiffer erwischt ihn jedoch beim Rockschoß mit den Worten: *Ist der Herr des Teufels?*

In diesem Falle kann über die Abhängigkeit Heines kein Zweifel sein, Motiv und Ausführung der Bilder zeigen zu große Übereinstimmungen. Hoffmann schwächt die Wirkung des Motives im «Goldnen Topf» dadurch ab, daß er es zweimal unmittelbar nacheinander gebraucht; zweimal wird Anselmus aus seinen Träumen gerissen, zuerst durch die Bürgersfrau und dann durch den Schiffer. Heine hat den Effekt viel stärker herausgearbeitet, er konnte das tun, da es sich für ihn nur um das Gedicht handelte, das er von vornherein auf dieses Motiv zugeschnitten hatte, während Hoffmann auf die fortlaufende Erzählung Rücksicht nehmen mußte.

In den «Elixieren des Teufels» verwendet Hoffmann ein Motiv,

---

[1] Xanthippus, Was dünket euch um Heine? S. 41 f. (Leipzig 1888); vgl. Heine, Bd. 7, S. 624.

das er vielleicht von Karl Grosse entlehnt haben mag[1], nämlich das der Ähnlichkeit der Dame im Kartenspiel mit der Geliebten des Spielenden. Medardus-Leonhard wird am Hofe des Fürsten gezwungen, sich am Pharospiele zu beteiligen; der Fürst wählt für ihn die Karten, die ihm aber nur Verlust bringen; er fährt in seiner Erzählung weiter fort:

> Ich zog aus meinen Karten, ohne sie anzusehen, blindlings eine heraus, es war die Dame. — Wohl mag es lächerlich zu sagen sein, daß ich in diesem blassen leblosen Kartengesicht Aureliens Züge zu entdecken glaubte.

Medardus setzt die letzten fünf Louisdor, die er noch bei sich hat, auf die Karte; sie gewinnt; er setzt immer fort und fort auf die Dame, sie gewinnt immer wieder von neuem, so daß er schließlich mit einem ungeheuern Gewinne den Pharotisch verläßt (Bd. 2, S. 123 f.). In Heines «Ratcliff» finden wir eine Verwendung des gleichen Motives, nur mit dem entgegengesetzten Erfolge für den Spieler. Ratcliff erzählt dem Lesley von seinen Versuchen, des Herzens Qual zu übertäuben; er sagt: (Bd. 2, S. 327 f.):[2]

> Sogar beim Pharo fand ich keine Ruh'
> Marias Aug' schwamm auf dem grünen Tische;
> Marias Hand bog mir die Parolis;
> Und in dem Bild der eckigen Coeur-Dame
> Sah ich Marias himmelschöne Züge!
> Maria war's, kein dünnes Kartenblatt;
> Maria war's, ich fühlte ihren Atem;
> Sie winkte: ja! sie nickte: ja! — va banque! —
> Zum Teufel war mein Geld, die Liebe blieb.

Es erscheint zweifellos, daß Heine das Bild von Hoffmann übernommen hat, wenn auch dessen Verwendung durchaus verschieden ist. Die Wirkung der Hoffmannschen Erzählung ist bedeutend unheimlicher, der Leser erlebt gleichsam die Spannung der Spieler mit, wie sich der Gewinn bei Medardus immer mehr häuft, und jeder erwartet, daß schließlich das Glück die Dame verlassen muß; man erschrickt vor dem Gedanken, daß eine übernatürliche Beziehung zwischen Aurelie, der Karte und Medardus möglich sei. Ratcliffs Erzählung befestigt in uns den Gedanken, daß dieser stets vom Unglück verfolgt wird; wir wundern uns kaum darüber, daß er im Spiele ver-

[1] Grosse, Der Genius. Aus den Papieren des Marquis C.* von G.**. Bd. 1, S. 29 (Hohenzollern 1794).

[2] O. zur Linde, S. 193.

liert, und die Ahnlichkeit der Coeurdame mit der Geliebten sind wir weit eher geneigt auf Rechnung seiner erhitzten Einbildungskraft zu setzen als bei Medardus.

Unter Hoffmanns Einfluß steht Heine in seinen Schilderungen von Visionen; auf die Beziehungen zwischen Hoffmanns «Elixieren» und Heines «Traumbildern» wurde schon oben (S. 57 f.) hingewiesen; die Vision der Sara im «Rabbi von Bacherach»[1] ist ganz in Hoffmannscher Art erzählt, ohne daß es möglich wäre, geradezu ein bestimmtes Vorbild anzuführen; ähnliche Visionen schildert Hoffmann wiederholt, so in der Novelle «Der unheimliche Gast» (Bd. 8, S. 110), in dem «Elementargeist» (Bd. 13, S. 168) u. s. w.

Bemerkenswert ist, daß Sara die Vision hat, als sie sich zwischen Schlafen und Wachen in dem Zustande des Delirierens befindet, der Hoffmann in besonderem Maße als der der poetischen Empfänglichkeit gilt; Hoffmann weist oft auf diesen Zustand hin (z. B. Bd. 1, S. 46, Z. 12), und es ist wahrscheinlich, daß Heine ihm in der Verwendung dieses Motives bewußt folgt.

In den «Elixieren des Teufels»[2] erzählt Medardus ein hochromantisches Erlebnis, das er in der Klosterkirche gehabt hat; er saß im Beichtstuhl, da rauschte es in seiner Nähe, und er erblickt ein großes schlankes Frauenzimmer, das sich ihm naht, um zu beichten. Die Unbekannte bekennt ihm nun, daß sie eine verbotene Liebe hege, die um so sündlicher sei, als den Geliebten heilige Bande auf ewig fesselten; *schließlich brach sie los: «Du selbst — du selbst, Medardus, bist es, den ich so unaussprechlich liebe!»* Wie im tötenden Kampfe zuckten Medardus' Nerven, ein nie gekanntes Gefühl zerriß seine Brust. — Ein Altar der Kirche war der heiligen Rosalie geweiht; in dem Altarbilde erkennt Medardus seine Geliebte wieder. Die Unbekannte gleicht der Rosalie völlig, auch ihre Kleidung ist die gleiche. Medardus wird nun von ihrem Bilde unablässig verfolgt, und er beschließt, aus dem Kloster zu entfliehen.

Eine gewisse Ähnlichkeit mit der aus Hoffmann angeführten Stelle zeigt die folgende Erzählung aus Heines «Florentinischen Nächten»; Maximilian erzählt der Maria:[3]

---

[1] Heine, Bd. 4, S. 462. Herr Prof. Ellinger hatte die Güte, mich auf diese Stelle aufmerksam zu machen.

[2] Hoffmann, Bd. 2, S. 38 f. — O. zur Linde, S. 201 f.

[3] Heine, Bd. 4, S. 328; O. zur Linde, S. 201 f.

> Nur einmal war ich in ein Gemälde verliebt. Es war eine wunderschöne Madonna, die ich in einer Kirche zu Köln am Rhein kennen lernte. Ich wurde damals ein sehr eifriger Kirchengänger, . . .

In den «Memoiren des Herren von Schnabelewopski» (Bd. 4, S. 95) findet sich eine ähnliche Schilderung, die auf das Hoffmannsche Vorbild zurückzugehen scheint:

> . . . die letzten Sonnenlichter fallen durch die bunten Fensterscheiben; die Kirche ist leer; nur vor dem silbernen Grabmal des Heiligen liegt eine betende Gestalt, ein wunderholdes Frauenbild, das mir einen raschen Seitenblick zuwirft, aber ebenso rasch sich wieder gegen den Heiligen wendet und mit ihren sehnsüchtig schlauen Lippen die Worte flüstert: «Ich bete dich an!» . . . das holde Frauenbild erhob sich von den Stufen des Grabmals, warf ihren weißen Schleier über das errötende Antlitz und verließ den Dom.

Auch die folgende Beschreibung der leidenschaftlichen Unruhe, in die Schnabelewopski durch das Erlebnis versetzt wird, zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit dem bei Medardus durch die Begegnung herbeigeführten Zustande.

Die zuletzt angeführte Stelle aus «den Memoiren des Herren von Schnabelewopski» zeigt fast die gleiche Situation wie das Hoffmannsche Vorbild: beide, Hoffmann und Heine, erzeugen zuerst eine gewisse weihevolle Stimmung bei dem Leser, sie grundieren gleichsam die Leinewand, auf der sie das romantische Gemälde ausführen wollen; wir werden von beiden in eine leere Kirche geführt, die von dem durch die bunten Kirchenfenster fallenden Lichte magisch erleuchtet ist. Einen charakteristischen Unterschied können wir beobachten: während bei Hoffmann volle Klarheit über den Sinn der Worte der Unbekannten herrscht und wir vielleicht nur darüber im Zweifel sein können, ob wir nicht das ganze Erlebnis auf Rechnung der erhitzten Einbildungskraft des Medardus setzen müssen, läßt uns Heine im ungewissen darüber, ob die Worte: *Ich bete dich an!* wirklich an Schnabelewopski gerichtet sind. Die ganze Szene ist bei Heine mehr skizzenhaft behandelt, er läßt es auch unbestimmt, ob die Abreise Schnabelewopskis mit seinem Erlebnis in der Kirche in Zusammenhang steht; für Medardus wird die Begegnung mit der Unbekannten die Veranlassung, daß ihm der Klosterzwang unerträglich wird und er den Entschluß zur Flucht faßt. Wir sehen also wieder: was bei Hoffmann breit ausgeführt ist, worauf sich die weitere Handlung stützt, das wird von Heine zum gelegentlichen Schmuck

verwendet, der skizzenhaft hingeworfen das Auge des Beschauers für einen Augenblick fesselt.

Die gleiche Beobachtung machen wir bezüglich der aus den «Florentinischen Nächten» angeführten Stelle; man weiß nicht, will Maximilian ein wirkliches Erlebnis erzählen, oder will er nur einen Witz machen, so selbstironisierend klingen seine Worte. Und auch hier ist das ganze Erlebnis nur mit wenigen Worten angedeutet, aber schon in den wenigen Worten zeigt sich wieder ganz das Hoffmannsche Bild: der Schauplatz ist eine Kirche; wie Medardus das Bild der heiligen Rosalie liebt, so Maximilian das der Madonna; Medardus liegt stundenlang, wie von verderblichem Wahnsinn befangen, vor dem Altar der heiligen Rosalie, Maximilian wird ein sehr eifriger Kirchengänger. In dem Gedichte «Im Rhein, im schönen Strome» (Bd. 1, S. 69) nähert sich Heine der Wirklichkeit noch mehr: er vergleicht nur das Bildnis Unsrer lieben Frau mit dem der Liebsten.

Mag die aus den «Florentinischen Nächten» angeführte Stelle auch nicht in direkter Anlehnung an das Hoffmannsche Bild geschaffen sein, so möchte ich die Möglichkeit einer Reminiszenz an Hoffmanns «Elixiere» doch nicht zurückweisen.

Gustav Karpeles kommt in einem Aufsatz über «Heine und die Musik»[1] zu dem Resultate, daß Heine nicht eigentlich musikalisch gewesen ist, und ungefähr das gleiche Urteil fällt Alfred Bock.[2] Wir müssen dem Urteil beistimmen, wenn wir unter «musikalisch sein» die musikalische Produktivität und Reproduktivität allein verstehen; aber Heine war nicht etwa musikalischer Nihilist; daß er für musikalische Schönheiten empfänglich ist, beweisen seine Gedichte, an deren rhythmischem Wohlklang man sich schon lediglich der musikalischen Wirkung wegen erfreut.

---

[1] Gustav Karpeles, Heinrich Heine und seine Zeitgenossen, S. 128 ff. (Berlin 1888).

[2] Alfred Bock, Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik, S. 219 ff. (Leipzig 1893). Er schreibt S. 228: «Man bewundert die geschickte Art, mit der er [Heine] das 'Theoretisieren' in der musikalischen Kritik, wovon er freilich nichts verstand, verurteilt»; S. 232: «. . . während ihm offenbar für die Gedankentiefe und wunderbare Schönheit des Paulus das musikalische Verständnis fehlte»; S. 236: «. . . ihre [der musikalischen Berichte] glänzende Sprache, der überquellende Humor, der beißende Spott, womit sie gewürzt sind, dürfen uns jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß Heine — um den landläufigen Ausdruck zu gebrauchen — nicht musikalisch gewesen ist.»

Will ein Schriftsteller von musikalischen Erzeugnissen sprechen, so wird seine Schilderung leicht metaphorisch werden, da die Sprache, die vorwiegend das Ausdrucksmittel der Vorstellungen ist, mit der Musik, dem Ausdrucksmittel des Gefühls, zu wenig Gemeinsames hat, als daß sie ihr völlig gerecht werden könnte. Es liegt dann nahe, daß Töne mit Sichtbarem verglichen werden; das ist keine besonders romantische Darstellungsart, sondern sie liegt in der Sache begründet. Allerdings können die gewählten Bilder von größerer oder geringerer Anschaulichkeit sein, sie können den auszudrückenden Gedanken glücklich erweitern, oder durch die geringe Anschaulichkeit, durch die mangelnden Beziehungen zwischen dem Gegenstande und seinem Bilde komisch wirken. Diese Wirkung hat z. B. Heine absichtlich herbeigeführt, wenn er in den «Briefen aus Berlin» (Bd. 7, S. 574) sagt:

> Die Tauben aber waren ganz entzückt von so vieler Herrlichkeit und versicherten, daß sie diese schöne Musik mit den Händen fühlen konnten.

Aus Paris schreibt Heine noch 1841:[1]

> Daß man hier fast in lauter Musik ersäuft, daß es in Paris fast kein einziges Haus gibt, wohin man sich . . . retten kann vor dieser klingenden Sündflut, daß die edle Tonkunst unser ganzes Leben überschwemmt.

Auch dieses Bild der überströmenden musikalischen Flut soll komisch wirken. —

Hoffmann, der ja nicht nur Schriftsteller, sondern auch bedeutender Musikkünstler und Komponist war, ist vielleicht besonders kühn, aber auch sehr glücklich in seinen musikalischen Vergleichen. Die Musik nennt er (Bd. 1, S. 46) eine in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur. — Eine feste Grenze zwischen der Malerei und der Tonkunst erkennt er nicht an, oder er hält sie doch für überschreitbar. In den «Kreisleriana» sagt er (Bd. 1, S. 46):

> Nicht sowohl im Traume, als im Zustande des Delirierens, der dem Einschlafen vorgeht, vorzüglich wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte. Es kömmt mir vor, als wenn alle auf die gleiche geheimnisvolle Weise durch den Lichtstrahl erzeugt würden, und dann sich zu einem wundervollen Konzerte vereinigen müßten. —

Dieser seiner Empfindung gemäß wendet Hoffmann nun auch in seinen Schriften Vergleiche zwischen Tönen und Farben sehr

---

[1] Heine, Bd. 6, S. 259; O. zur Linde, S. 132.

häufig an, oft scheint er sich gar nicht mehr dessen bewußt zu sein, daß er in Metaphern schildert; er läßt manchmal die Töne nicht nur zu Farben werden, sondern behandelt sie geradezu als lebende Wesen, als Personen. So schreibt er z. B. in dem «Briefe des Kapellmeisters Kreisler an den Baron Wallborn» (Bd. 1, S. 287, Z. 29 ff.):

> Begegnest Du daher, Baron Wallborn! solchen Tönen und Melodien auf Deinem Wege, oder siehst Du sie, wenn Du zu Deiner Wolke aufschwebst, unter Dir, wie sie in frommer Sehnsucht nach Dir aufblicken, so sage ihnen, Du wolltest sie wie liebe Kindlein hegen und pflegen . . .,

Einige Zeilen weiter unten spricht dann Kreisler von dem Spuk, den oft seine eigenen Noten treiben:

> die werden oft lebendig und springen wie kleine schwarze, vielgeschwänzte Teufelchen empor aus den weißen Blättern — sie reißen mich fort im wilden unsinnigen Dreher, . . . aber ein einziger Ton, aus heiliger Glut seinen Strahl schießend, löst diesen Wirrwarr, . . .

Wir sehen schon an diesen wenigen Beispielen, wie sehr Hoffmann geneigt ist, jede Empfindung auf musikalische Verhältnisse zu übertragen, und es mag bei ihm wohl mehr als ein grotesker Scherz sein, wenn er sagt, Kreisler habe ein Kleid getragen, dessen Farbe in Cismoll ging, weshalb er zur Beruhigung der Beschauer einen Kragen aus Edurfarbe darauf setzen ließ (Bd. 1, S. 286, Z. 38 f.). Die von Hoffmann angewandten Bilder erscheinen uns weniger gesucht und übertrieben, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß sie von einem durch und durch musikalischen Menschen stammen, der mit einer lebhaften anschaulichen Phantasie begabt ist. Heine erscheint mir in der Mehrzahl seiner auf die Musik bezüglichen Vergleiche weniger glücklich und geschmackvoll, und es mag das mit darin seinen Grund haben, daß er auf diesem Gebiete unselbständig war und sich mehr als sonst an ältere Vorbilder anlehnen mußte.

Es mag darauf hingewiesen werden, daß die Sprache der hier beobachteten Eigentümlichkeit des Hoffmannschen und des Heineschen Stiles entgegenkommt; man spricht allgemein von «schreienden», von «lebhaften» oder von «ruhigen Farben», man nennt intensives Rot «knallrot» u. a. Es werden nach diesen Ausdrücken den Farben Eigenschaften zugeschrieben, die ihnen an sich nicht zukommen, die aber zur größern Anschaulichkeit beitragen. Hoffmann, der Farben, Töne und Düfte für verschiedene Äußerungen derselben Kraft hält oder annimmt, sie wären auf die gleiche geheimnisvolle Weise durch den

Lichtstrahl erzeugt, neigt infolge dieser Auffassung von vornherein dazu, die den Farben und den Tönen zukommenden Eigenschaftswörter ohne Unterschied zu gebrauchen. Aber nicht allein das; durch die Musik läßt er sich inspirieren; wie ihm oft Gemälde den Stoff zu seinen Erzählungen lieferten, so scheint er andererseits wiederholt die Stimmung und ganze Haltung einer Erzählung der musikalischen Inspiration zu verdanken zu haben. Für Hoffmann selbst mag das Gültigkeit haben, was er Theodor, den Helden der «Fermate», erzählen läßt (Bd. 6, S. 59):

> . . . aber er durfte nur wieder einmal einen wackern Satz in seiner starken Manier spielen, und versöhnt war ich mit ihm und der Kunst. Ganz wunderbar wurde mir dann oft zu Mute, mancher Satz, vorzüglich von dem alten Sebastian Bach, glich beinahe einer geisterhaften graulichen Erzählung, und mich erfaßten die Schauer, denen man sich so gern hingiebt in der fantastischen Jugendzeit.[1]

An einer andern Stelle der «Serapionsbrüder» (Bd. 6, S. 51, Z. 27 ff.) heißt es:

> . . . ich weiß es ja, sobald nur die Musik im Spiele ist, gerätst du in einen somnambulen Zustand und hast die seltsamsten Erscheinungen.

Derartige seltsame Erscheinungen schildert nun Hoffmann an andern Stellen, und auch aus Heines Werken lassen sich Darstellungen solcher Visionen anführen, die in jenen vielleicht ihre Vorbilder haben. Man vergleiche folgende Beispiele. In «Don Juan» schildert Hoffmann, was in ihm während der Ouverture vorgeht[2]:

> In dem Andante ergriffen mich die Schauer des furchtbaren, unterirdischen regno all pianto; grausenerregende Ahnungen des Entsetzlichen erfüllten mein Gemüt. Wie ein jauchzender Frevel klang mir die jubelnde Fanfare im siebenten Takte des Allegro; ich sah aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken — nach dem Leben froher Menschen, die auf des bodenlosen Abgrunds dünner Decke lustig tanzten. Der Konflikt der menschlichen Natur mit den unbekannten, gräßlichen Mächten, die ihn, sein Verderben erlauernd, umfangen, trat klar vor meines Geistes Augen.

[1] Daß sich Dichter durch die Musik inspirieren lassen, ist natürlich nicht allein bei den Romantikern zu beobachten. Gottfried Keller erzählt von sich selbst (Jakob Baechtold, G. Kellers Leben, Bd. 3, S. 272, 2. Aufl., Berlin 1897), es sei ihm in einem Konzerte durch die elementare Gewalt der Töne beim Einsetzen des Chorales «Nun danket alle Gott» das Schlußmotiv zu «Regine», einer der im «Sinngedicht» enthaltenen Erzählungen, eingefallen.

[2] Hoffmann, Bd. 1, S. 63; O. zur Linde, S. 133.

In «Kreislers musikalisch-poetischem Klub» (Bd. 1, S. 288 ff.) beschreibt Hoffmann die visionären Bilder, die Kreisler durch Anschlagen der verschiedenen Akkorde in sich selbst erzeugt; ehe Kreisler in den Akkorden zu phantasieren beginnt, löscht er die Lampen; dann überläßt er sich ganz den ihm durch die Töne zugetragenen Phantasien, bis ihn schließlich die Cmoll-Akkorde zu wilder Raserei und verzweifelter Furcht vor dem Wahnsinn hinreißen. Der *treue Freund* zündet die Lichter wieder an, um ihn so den auf ihn einstürmenden düstern Bildern zu entziehen.

Hoffmann schildert im «Rat Krespel» (Bd. 6, S. 50) einen Traum Krespels; dieser glaubt seine Tochter Antonie im Nebenzimmer singen zu hören, der Konzertmeister B. . . begleitete sie. Antoniens Gesang wird immer kräftiger und steigt zum schmetternden Fortissimo auf. Plötzlich umgibt Krespel eine blendende Klarheit, er erblickt den Konzertmeister B. . . und Antonien, die sich umschlungen halten und sich voll seligen Entzückens anschauen. Als er erwacht, ist ihm noch eine fürchterliche Angst aus dem Traume geblieben; er eilt in Antoniens Zimmer und findet sie tot. Hier ist die Wirkung des Gesanges mit der Tragik des Todes zu einem eindrucksvollen Bilde vereinigt. Durch die Musik, die allerdings hier nur geträumt wird, belebt sich die Phantasie des Hörenden. In seinem Innern wird durch die Töne ein so deutliches Bild erzeugt, daß er es körperlich zu sehen glaubt.

Heine schildert als «Maximilian» in den «Florentinischen Nächten» ein Violinkonzert Paganinis, das er in Hamburg mitangehört hat.[1] Er spricht von seinem musikalischen zweiten Gesicht, seiner Begabnis, bei jedem Tone, den er erklingen hört, auch die adäquate Klangfigur zu sehen. Während des Spieles Paganinis hat er die eigentümlichsten Visionen. Zuerst erblickt er den Violinspieler im Zimmer einer Primadonna, ihm zur Seite ein hübsches junges Geschöpf, dessen Gesang Paganini auf der Violine begleitet. Anbetend sinkt der Violinist seiner Amata zu Füßen; dabei erblickt er einen unter dem Bette verborgenen Abbate, den er wütend hervorzieht, mißhandelt und zur Tür hinauswirft. Dann zieht er plötzlich ein Stilett und durchbohrt die Sängerin. In diesem Augenblick wird die Vision unterbrochen durch den Beifall der Konzertzuhörer, Paganini steht wieder wie vor

[1] Bd. 4, S. 339 ff.; O. zur Linde, S. 135.

Beginn des Spieles steif und unbeholfen auf der Bühne und verbeugt sich dankend.

Mit dem Spiele beginnen auch sofort wieder die Visionen Maximilian-Heines; er sieht den Meister in einem gelb-roten Gewande, die Füße sind ihm durch schwere Ketten belastet. Allerlei gespenstige Gestalten umgeben ihn, und aus der Violine dringen Angstlaute und ein entsetzliches Seufzen und ein Schluchzen, wie man es noch nie gehört auf Erden. Plötzlich tat der gequälte Violinist einen so verzweifelten Strich, daß die Ketten zersprangen und die Erscheinungen verschwanden. — Auch bei dem weitern Spiele hat Maximilian Visionen; zuerst erblickt er Paganini als Mönch auf einem felsigen Vorsprung am Meere, und nachher glaubt er in einem Dome zu sein; der Raum, in dem er sich befindet, hat sich zu kolossalen Dimensionen ausgedehnt, in der Mitte schwebte eine leuchtende Kugel, auf der riesengroß und stolzerhaben Paganini stand und die Violine spielte.

In den Berichten «Über die französische Bühne»[1] erzählt Heine von einem Konzerte, in dem er Liszt spielen hörte. Da Heine ein Sonntagskind ist und die Gespenster auch sieht, die andere Leute nur hören, da bei jedem Tone, den die Hand auf dem Klavier anschlägt, auch die entsprechende Klangfigur in seinem Geiste aufsteigt, so wirkt Liszts Musik nicht angenehm auf sein Gemüt.

Es war im Konzerte zum Besten der unglücklichen Italiener, wo ich Liszt verflossenen Winter zuletzt spielen hörte, ich weiß nicht mehr was, aber ich möchte darauf schwören, er variierte einige Themata aus der Apokalypse. Anfangs konnte ich sie nicht ganz deutlich sehen, die vier mystischen Tiere, ich hörte nur ihre Stimme, besonders das Gebrüll des Löwen und das Krächzen des Adlers. Den Ochsen mit dem Buch in der Hand sah ich ganz genau. Am besten spielte er das Thal Josaphat. Es waren Schranken wie bei einem Turnier, und als Zuschauer um den ungeheuren Raum drängten sich die auferstandenen Völker, grabesbleich und zitternd. Zuerst galoppierte Satan in die Schranken, schwarzgeharnischt, auf einem milchweißen Schimmel. Langsam ritt hinter ihm her der Tod auf seinem fahlen Pferde. Endlich erschien Christus, in goldener Rüstung, auf einem schwarzen Roß, und mit seiner heiligen Lanze stach er erst Satan zu Boden, hernach den Tod, und die Zuschauer jauchzten . . . Stürmischen Beifall zollte man dem Spiel des wackeren Liszt, welcher ermüdet das Klavier verließ, . . .

[1] Bd. 4, S. 559; O. zur Linde, S. 134.

Wir müssen Heines Phantasie bewundern, die ihm solche Bilder zeigte, — aber wir vermögen nicht an sein musikalisches zweites Gesicht zu glauben. Der Vorgang ist vielmehr so zu erklären, daß die von ihm angehörte Musik die gleichen Empfindungen in ihm hervorbringt als die angeblich durch die Musik erzeugten Bilder. Dabei müssen wir überdies noch feststellen, daß Heine nicht unbefangen an seine Schilderung herantrat; die beiden ersten Bilder aus dem Paganinischen Konzert sind die Schilderung eines angeblichen Erlebnisses Paganinis, das aber in keiner Weise verbürgt ist. Der Violinist soll in der Wut der Eifersucht nach der einen Lesart seine Geliebte, nach der andern seinen Nebenbuhler erstochen und dann längere Zeit auf einer Galeere als Sträfling zugebracht haben; so erklärte man sich die Verwendung eines längeren Zeitraumes, während dessen Paganini nicht öffentlich aufgetreten war. Paganini selbst hat wiederholt versucht, diese Verdächtigungen zu widerlegen und in Vergessenheit zu bringen, ohne daß er mit seinen Bemühungen Erfolg gehabt hätte[1]. — Wenn Heine die geschilderten Szenen wirklich vor seinem innern Auge erblickt hat, so wird die erste aus dem Konzerte Paganinis wahrscheinlich lediglich darauf zurückzuführen sein, daß er sich vergegenwärtigte, dieser selbe Mensch, den er auf der Bühne vor sich sah, hätte so furchtbare Erlebnisse gehabt; das Geigenspiel hat dann vielleicht die einmal vorhandene Stimmung nur befördert. Wie wenig Heine übrigens an der betreffenden Stelle verlangt wörtlich genommen zu werden, können wir aus der Beschreibung des Begleiters Paganinis, des Komödienschreibers Harrys aus Hannover, erkennen. Der taube Maler Lyser, mit dem zusammen Heine auf dem Jungfernstiege in Hamburg Paganini und Harrys beobachtet, hält diesen für den Satan, an den der Violinist durch einen blutigen Kontrakt gebunden wäre; — Beweis genug, daß auch die unmittelbar folgende Beschreibung des Konzertes nicht wörtlich genommen werden soll.

Heine macht von dem gleichen Kunstmittel schon in einer Romanze aus dem Jahre 1819 «An eine Sängerin»[2] Gebrauch. Die

---

[1] Vgl. F. J. Fétis, Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, Bd. 6, S. 409 (Paris 1864).

[2] Bd. 1, S. 51. Elster weist in seiner Ausgabe (Bd. 4, S. 342, Anm.) auf die Ähnlichkeit des in dem Gedicht angewandten Motives mit dem in der Schilderung von Paganinis Violinvortrag hin. — O. zur Linde, S. 135.

ganze Situation ist hier lebenswahrer; durch den Gesang wird der Dichter in eine träumerische Stimmung versetzt: es ist ihm, als wäre er wieder Kind und läse von Roland und der Schlacht bei Ronzisval. Vor seinem innern Auge erscheinen ihm die Ritter, und er sieht, wie die Schlacht geschlagen wird. Auch hier wird er durch die Beifallsbezeugungen der Zuhörer aus seinen Träumen gerissen.

Die drei letzten aus Heines Werken angeführten Stellen zeigen eine gewisse Ähnlichkeit in der Art der Verwendung des Motives mit der «Kreislers musikalisch-poetischem Klub» von Hoffmann (Bd. 1, S. 288—292), doch ohne daß dadurch eine bewußte Anlehnung bewiesen würde. Immerhin sind Heines Schilderungen ganz in Hoffmannscher Farbe gehalten; er hat ein ihm von Hoffmann überliefertes Motiv erweitert und fortgeführt. Eine solche selbständige Fortführung Hoffmannscher Bilder ist für unsere Untersuchung wichtiger als etwa eine hin und wieder vorkommende wörtliche Anlehnung.

Eine weitere Anwendung des gleichen oder doch ähnlichen Motives findet sich in «Der Stadt Lucca»[1]:

> Da liege ich, mit phantasierender Seele der seltsamen Musik noch seltsamere Texte unterdichtend; dann und wann schweifen meine Blicke durch die dämmernden Bogengänge und suchen die dunkeln Klangfiguren, die zu jenen Orgelmelodien gehören.

Auch hier wird der Dichter durch die Musik zu Phantasien angeregt; die nur in seiner Vorstellung lebenden Gestalten projiziert er in den Raum, in dem er sich befindet, er sucht in den Bogengängen des Domes nach den Klangfiguren; diesmal bleibt es unklar, welcher Art die Klangfiguren sind.

Einer ähnlichen Vorstellung begegnen wir ferner in Heines «Lutezia»[2]:

> Die Oper von Monsigny mahnte mich unmittelbar an seinen Zeitgenossen, den Maler Greuze: ich sah hier wie leibhaftig die ländlichen Szenen, die dieser gemalt, und ich glaubte gleichsam die Musikstücke zu vernehmen, die dazu gehörten.

Die hier ausgesprochene Auffassung entspricht ganz der Hoffmannschen, der in seinen «Höchst zerstreuten Gedanken» (Bd. 1, S. 46, Z. 14) von einer Übereinkunft der Farben und Töne spricht. Eine ähnliche Zusammenstellung, die in Anlehnung an die eben er-

[1] Bd. 3, S. 395, Z. 29 ff.; O. zur Linde, S. 135.
[2] Bd. 6, S. 460, Z. 5 ff.; O. zur Linde, S. 136.

wähnte entstanden sein könnte, findet sich in Heines «Lutezia» (Bd. 6, S. 206, Z. 25 ff.); Heine sagt von den Engländern:

> Sie haben weder Gehör noch Farbensinn, und manchmal steigt in mir der Argwohn auf, ob nicht ihr Geruchsinn ebenfalls stumpf und verschnupft sei; ...

In der «Harzreise» (Bd. 3, S. 25, Z. 30) spricht Heine von der harmonischen Farbenverteilung in der Natur und sagt, daß *alle Farben einer Gegend wie leise Musik in einander schmelzen* . . . Daß Heine sich mit diesem Bilde an Hoffmann anlehnt, erscheint uns um so wahrscheinlicher, als er unmittelbar darauf Hoffmann selbst erwähnt.

In dem Märchen «Der goldne Topf» (Bd. 1, S. 223) spricht Hoffmann von einer Musik, die den Studenten Anselmus mit süßen lieblichen Düften umgibt. *Zuweilen war es auch, . . . als strahlten dann die holden Krystallklänge . . . durch das Zimmer.* Heine spricht die gleiche Vorstellung aus, indem er sagt[1]:

> Aber wie schön sind sie erst, diese Italienerinnen, wenn die Musik ihre Gesichter beleuchtet. Ich sage beleuchtet, denn die Wirkung der Musik ... gleicht ganz jenen Licht- und Schatteneffekten, die uns in Erstaunen setzen, wenn wir Statuen in der Nacht bei Fackelschein betrachten.

Es sei auf einen Unterschied hingewiesen, der sich bei den beiden Dichtern in der Anwendung dieser Metaphern beobachten läßt: Hoffmann will in den angeführten Stellen eine romantische Märchenstimmung erzeugen, Heine dagegen wendet sie nur an, um dadurch anschaulicher zu wirken, deshalb erklärt er auch bei der zuletzt angeführten Stelle, wie er den Ausdruck verstanden wissen will. — Auch Hoffmann wendet gelegentlich derartige Metaphern an, um deutlicher zu schildern, so vergleicht er den Gesang zweier Schwestern mit zwei im Wettgesang kämpfenden Nachtigallen, *aus deren tiefster Brust hell und glänzend die herrlichsten Töne auffunkelten* (Bd. 1, S. 287, Z. 5 f.).

Oft vergleichen beide Dichter Töne mit Menschen; im folgenden sind eine ganze Reihe solcher Vergleiche zusammengestellt, die z. T. eine gewisse Ähnlichkeit zeigen.

Im «Kater Murr» erzählt Julia von einem Traum, den sie gehabt hat[2]:

---

[1] Bd. 4, S. 333, Z. 22 ff.; O. zur Linde, S. 132.
[2] Bd. 10, S. 173, Z. 3 ff.; O. zur Linde, S. 131.

Ein wunderbarer Schimmer, wie Mondesglanz, ging auf in Ton und Gesang ... Da gewahrte ich aber, daß ich selbst der Gesang sei, der durch den Garten ziehe, doch so wie der Glanz der Töne verbleiche, müsse ich auch vergehen in schmerzlicher Wehmut!

Wird hier die metaphorische Schilderung durch einen Traum gerechtfertigt, so genügt Hoffmann an einer andern Stelle des «Katers Murr» die exaltierte Stimmung Kreislers, um in den verwegensten Metaphern zu schildern; er sagt[1]:

... dicht vor meiner Nase setzt sich ein Teufelskerl von hungrigem Opponenten hin ... und fragt mich höhnisch: ob es möglich sei, daß ein Ton dunkelblaue Augen haben könne? Ich führe den bündigsten Beweis, daß der Ton eigentlich auch ein Blick sei, der aus einer Lichtwelt durch zerrissene Wolkenschleier hinabstrahle; der Opponent geht aber weiter, und frägt nach Stirn, nach Haar, nach Mund und Lippen, nach Armen, Händen, Füßen, und zweifelt durchaus mit hämischem Lächeln, daß ein bloßer purer Ton mit diesem allem begabt sein könne.

In seinen Berichten über die musikalischen Darbietungen der französischen Hauptstadt in der «Lutezia» spricht Heine auch von Beethoven und dessen Kompositionen. Er sagt[2]:

Für mich ist es ein sehr bedeutungsvoller Umstand, daß Beethoven am Ende seiner Tage taub ward und sogar die unsichtbare Tonwelt keine klingende Realität mehr für ihn hatte. Seine Töne waren nur noch Erinnerungen eines Tones, Gespenster verschollener Klänge, und seine letzten Produktionen tragen an der Stirne ein unheimliches Totenmal.

Über den Vortrag einer deutschen Sängerin in Paris berichtet Heine[3] mit folgenden Worten:

... diese blauäugigen, schmachtenden Waldeinsamkeitstöne, diese gesungenen Lindenblüten mit obligatem Mondschein ...

Einen Ton als solchen sich mit Stirn, Haar, Mund, Füßen und Händen vorzustellen, ist ein recht fernliegendes Bild, auf das Hoffmann nur durch Reflexion verfallen sein kann; es liegt bedeutend ferner als die Beseelung von Bäumen oder Blumen. Daß Heine derartige Bilder von Hoffmann übernommen hat, erscheint zweifellos, wenn man Heines Töne, die an der Stirne ein unheimliches Totenmal tragen, mit Hoffmanns Ton mit dunkelblauen Augen, mit

---

[1] Bd. 10, S. 223; O. zur Linde, S. 131.
[2] Bd. 6, S. 261; O. zur Linde, S. 136.
[3] A. a. O. S. 265; O. zur Linde, S. 132.

rn, Haar usw. vergleicht. Auf Hoffmanns Ton mit dunkel-
uen Augen mögen auch die blauäugigen schmachtenden Einsam-
tstöne zurückgehen. Beide Ausdrücke erscheinen zunächst trivial,
sollen aber mehr sein als ein schlechter Scherz. Hoffmann denkt
h unter diesem Ton mit blauen Augen, Stirn, Mund usw., an
ssen Existenz der Opponent nicht glauben will, nicht einen ein-
hen Ton, denn er sagt gleich darauf, «daß der Ton eigentlich
:h ein Blick sei»; aus dem folgenden Satze, in dem gesagt wird,
ß auch der Sprechende, Johannes Kreisler, ein glebae adscriptus
und nicht nur Sonnenstrahlen fräße, geht hervor, daß der Aus-
ıck nicht wörtlich zu verstehen ist, sondern daß er eine Metapher
det; aus dem weitern Zusammenhange ergibt sich dann, daß man
h unter dem Ton Julia, Kreislers Geliebte, vorzustellen hat.

Ähnlich verhält es sich mit Heines blauäugigen Waldeinsam-
ıtstönen; er beschreibt an der betreffenden Stelle der «Lutezia» den
ıdruck eines Konzertes, das Schlesinger im Jahre 1841 in Paris
ranstaltete, und in dem deutsche Lieder durch Johanna Sophie
we gesungen wurden. Um ihren Mißerfolg bei den Franzosen
erklären, weist Heine auf die spezifisch deutschen Eigenheiten
es Gesanges hin, in dessen Tönen man gleichsam die blauäugigen
ımachtenden Deutschen wiedererkennen könnte. Wenn also auch
r Vorstellungsinhalt dieser beiden ziemlich ähnlichen Wendungen
rschieden ist, so möchte ich doch annehmen, daß Heine sich noch
Jahre 1841 Hoffmanns Tones mit blauen Augen erinnerte, als
den Konzertbericht niederschrieb.

Eine Mischung von beseelender und metaphorischer Apperzep-
n finden wir in den folgenden Beispielen. Im «Almansor» be-
ıreibt Heine den Eindruck, den die christliche Kirchenmusik auf
n jungen Mohammedaner macht; Almansor erzählt[1]:

> Schon an der Pforte goß sich mir entgegen
> Ein dunkler Strom gewalt'ger Orgeltöne,
> Die hoch aufrauschten und wie schwarzer Sud
> Im glühnden Zauberkessel qualmig quollen.
> Und wie mit langen Armen zogen mich
> Die Riesentöne in das Haus hinein,
> Und wanden sich um meine Brust, wie Schlangen,
> Und zwängten ein die Brust, und stachen mich,

---

[1] Bd. 2, S. 284; O. zur Linde, S. 131.

Als läge auf mir das Gebirge Kaff,
Und Simurghs Schnabel picke mir ins Herz.

Ein ähnliches Bild verwendet Hoffmann im «Kampfe der Sänger» (Bd. 7, S. 53, Z. 35 ff.): . . . *die holden Töne einer herrlichen Musik schlüpften über die Blumenbeete hin und brächen wie flimmerndes Morgenrot durch das dunkle Laub* . . . Gebräuchlicher ist ein andres Bild, das wir in dem «Fragment aus dem Leben dreier Freunde» (Bd. 6, S. 135, Z. 9) finden: Die Töne schlafen im Innern der Äolsharfe. Im «Kater Murr»[1] sagt Hoffmann: . . . *wie strömender Hauch des Nachtwindes schwammen die Töne deines tief ins Herz dringenden Liedes herüber* . . . Im «Hund Berganza» (Bd. 1, S. 101, Z. 37) spricht Hoffmann von verworrenen Tönen, *die vergebens danach ringen, Musik zu werden.* Daran werden wir erinnert, wenn wir bei Heine von dem hüpfend hellen Klingen der Zimbeln und den weichen Tönen der Geigen lesen (im «Almansor»; Bd. 2, S. 268).

Töne werden von Hoffmann wiederholt mit Lichtstrahlen verglichen. Im «Ritter Gluck» (Bd. 1, S. 15, Z. 22) heißt es: *Da fuhren Lichtstrahlen durch die Nacht, und die Lichtstrahlen waren Töne* . . . und einige Zeilen weiter (S. 16, Z. 5): *Nun zogen die Töne, wie Lichtstrahlen, aus meinem Haupte* . . . In Hoffmanns «Goldnem Topf» (Bd. 1, S. 238, Z. 32) finden wir ein ähnliches Bild: . . . *jeder Laut strahlte* . . ., ein gleiches im «Kampf der Sänger» (Bd. 7, S. 53 f.): *Und als die Töne heller und heller strahlten* . . .; im «Kater Murr»[2] lesen wir: . . . *doch so wie der Glanz der Töne verbleiche* . . .

Heine lehnt sich im Gebrauch derartiger Metaphern an Hoffmann an. In den «Florentinischen Nächten» (Bd. 4, S. 333, Z. 22 f.) rühmt er die Schönheit der Italienerinnen, *wenn die Musik ihre Gesichter beleuchtet.* In der «Harzreise» (Bd. 3, S. 71, Z. 38) spricht Heine von einem *Blumenregen von klingenden Strahlen und strahlenden Klängen.* Wir sehen, die Vorstellung ist bei beiden Dichtern genau die gleiche; wollen wir nicht annehmen, daß Heine die einzelnen Bilder in direkter Anlehnung an Hoffmann geschaffen hat, so geben wir dadurch zu, daß der Verlauf der Phantasievorstellungen bei beiden große Ähnlichkeit zeigt, da sie unabhängig voneinander in ähnlicher Weise schildern. In den folgenden Beispielen erkennt man die Ähnlich-

[1] Bd. 10, S. 25, Z. 12 f.; O. zur Linde, S. 130.
[2] Bd. 10, S. 173, Z. 8; O. zur Linde, S. 131.

keit Hoffmannscher und Heinescher Bilder; beide gebrauchen Töne, Farben und Düfte als synonym. In Hoffmanns «Goldnem Topf» (Bd. 1, S. 222, Z. 13 ff.) lesen wir:

> Dagegen waren wieder die rosenfarbenen und himmelblauen Vögel, duftende Blumen, und der Geruch, den sie verbreiteten, stieg aus ihren Kelchen empor in leisen lieblichen Tönen, die sich mit dem Geplätscher . . . zu geheimnisvollen Accorden einer tiefklagenden Sehnsucht vermischten.

Bedeutender und voll poetischen Schwunges ist die folgende Stelle aus «Kater Murr» (Bd. 10, S. 54, Z. 30 ff.):

> Der wunderbare Geist des Wohllauts ... wohnt auch in meiner Brust, aber eingepuppt, keiner freien Bewegung mächtig; doch aus Ihrem Innern, mein Fräulein, schwingt er sich auf zu den lichten Himmelsräumen, in tausend schimmernden Farben, wie das glänzende Pfauenauge. — Ha mein Fräulein! als Sie sangen, aller sehnsüchtige Schmerz der Liebe, alles Entzücken süßer Träume, die Hoffnung, das Verlangen, wogte durch den Wald, und fiel nieder wie erquickender Tau in die duftenden Blumenkelche, in die Brust horchender Nachtigallen!

Hierneben halte man Heines Worte aus «Shakespeares Mädchen und Frauen»[1]: *Den Wert jener tönenden Blumen, die dem jauchzenden Nachtigallherzen Zingarellis entsprossen* . . . Ein ähnliches Bild verwendet Heine im zweiten Teile der «Lutezia» (Bd. 6, S. 457, Z. 23 f.): . . . *die Italienische Oper ist der ewig blühende singende Wald, wohin ich oft flüchte* . . . Ich lasse es auch hier unentschieden, ob eine bewußte oder unbewußte direkte Anlehnung Heines vorliegt, oder ob nur die gleichartige Veranlagung der Phantasie die ähnlichen Bilder veranlaßt hat; dieses erscheint mir allerdings als wahrscheinlicher.

Ob die Vorliebe der Romantiker für Musik ausschließlich auf Tieck zurückzuführen ist, wie O. zur Linde[2] ausführt, mag dahingestellt bleiben; Hoffmann und Tieck kann man in musikalischer Beziehung überhaupt nicht vergleichen, hier ist Hoffmann eben der Künstler, der in der Musik lebt, während Tieck vielleicht nicht mehr als ein lebhafter Nachempfinder ist, — aber diese Frage ist hier nicht zu entscheiden.[3]

---

[1] Bd. 5, S. 389, Z. 24 f.; Otto zur Linde, S. 132 (zitiert falsch!).

[2] O. zur Linde, S. 136 f.

[3] O. zur Linde führt S. 130 ein Zitat Tiecks nach Haym, S. 82, ungenau an, ohne die betr. Stelle bei Tieck selbst anzugeben; es stammt aus der «Liebes-

Abhängigkeit von Hoffmann zeigt Heine in der Verwendung des Traummotives; man kann darin die Anschaulichkeit seiner Phantasie erkennen. Er verkörpert Gefühlserlebnisse in der Form des Traumes und kann so statt abstrakter Auseinandersetzungen konkrete Bilder geben; er folgt darin teilweise Hoffmann, bei dem man ähnliches beobachten kann. Bedeutende Wirkungen rufen beide Dichter dadurch hervor, daß sie uns darüber unklar lassen, ob sie wirkliches Erleben oder ob sie Träume schildern. So beruht die große Wirkung der Erlebnisse des Medardus im Kerker in Hoffmanns «Elixieren des Teufels» (Bd. 2, S. 158 f. und S. 165 f.) z. T. mit darauf, daß wir nicht unterscheiden können, ob wir die Schilderungen von Fieberphantasien lesen, oder ob uns die gespensterhaften Geschehnisse als von Medardus wirklich erlebt geschildert werden. In Heines «Atta Troll» (Kaput 21; Bd. 2, S. 403 f.) sind wir im Zweifel, ob der Erzähler schon träumt, als er sieht, wie Uraka ihren Sohn mit rotem Fett bestreicht, wobei ihr der Mops Handlangerdienste tut. Hoffmann spricht oft von dem Zustande zwischen Schlafen und Wachen, der ihm als der des Empfanges der poetischen Gedanken gilt. Er spricht von recht guten, wahrhaft romantischen Opern, die er nachts vor sich aufgeführt sieht mit seiner Musik, wenn ein leichter Kopfschmerz ihn in den Zustand versetzt, der gleichsam ein Kampf zwischen Wachen und Schlafen ist (Bd. 6, S. 79, Z. 29 ff.). Die Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte empfindet Hoffmann *nicht sowohl im Traume, als im Zustande des Delirierens, der dem Einschlafen vorhergeht* (Bd. 1, S. 46). Im «Kater Murr» spricht er von jenen sanften Reverien, dem träumerischen Hinbrüten, dem somnambulen Delirieren, jenem seltsamen Zustande zwischen Schlafen und Wachen, der poetischen Gemütern für die Zeit des eigentlichen Empfanges genialer Gedanken gilt (Bd. 10, S. 31, Z. 11 ff.). Einen ähnlichen Zustand schildert Heine im zweiten Buche von «Ludwig Börne»:

> Ich kann gar nicht mehr schlafen, und durch den überreizten Geist jagen die bizarrsten Nachtgesichte. Wachende Träume, die übereinander hinstolpern, so daß die Gestalten sich abenteuerlich vermischen . . . (Bd. 7, S. 60 f.).

---

geschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence» und lautet richtig: «. . . und wie ein blauer Lichtstrom versank der Ton . . .» (Ludwig Tiecks Schriften, Bd. 4, S. 305, Berlin 1828).

Charakteristisch ist auch hier wieder der Unterschied in der Verwendung des fast gleichen Bildes durch die beiden Dichter: Hoffmann schildert durchaus ernst, während Heine die Gelegenheit benutzt, um einige Witze einzustreuen; ihm dehnen sich im Traume die Glieder kolossal aus, und er läuft mit ungeheuer langen Beinen von Deutschland nach Frankreich, hinter Augsburg begegnen ihm eine Menge gotischer Dome auf der Flucht, die ängstlich wackeln.

Daß Heine die Form und den Inhalt seiner Jugendgedichte, der «Traumbilder» zum Teil von Hoffmann entlehnt hat, ist bereits festgestellt; von Elster[1] und Keiter[2] wird darauf hingewiesen. Für uns ist es von Bedeutung, daß Heine hier noch ganz im Banne Hoffmannscher Technik und Auffassung steht; seine Traumschilderungen sind noch durchaus ernst gemeint, er erwartet vom Leser ein beängstigtes Eingehen auf seine Bilder und ist weit davon entfernt, sich etwa über die Traumgestalten, von denen er erzählt, selbst lustig zu machen. Beider Dichter Auffassung von dem Wesen der Träume stimmt darin überein, daß sie den Traum für eine Art höheres Leben halten. Im «Ritter Gluck» (Bd. 1, S. 14, Z. 34 ff.) schildert Hoffmann in phantastischer Weise das Reich der Träume. Man betritt es durch ein elfenbeinernes Tor, das aber nur wenige sehen, noch wenigere gehen hindurch!

> Abenteuerlich sieht es hier aus. Tolle Gestalten schweben hin und her, aber sie haben Charakter — eine mehr wie die andere. Sie lassen sich auf der Heerstraße nicht sehen: nur hinter dem elfenbeinernen Thor sind sie zu finden. Es ist schwer, aus diesem Reiche zu kommen, wie vor Alzinens Burg versperren die Ungeheuer den Weg — es wirbelt — es dreht sich — viele verträumen den Traum im Reiche der Träume — sie zerfließen im Traum — sie werfen keinen Schatten mehr, sonst würden sie am Schatten gewahr werden den Strahl, der durch dies Reich fährt; aber nur wenige, erweckt aus dem Traume, steigen empor und schreiten durch das Reich der Träume — sie kommen zur Wahrheit — der höchste Moment ist da: die Berührung mit dem Ewigen, Unaussprechlichen! —

Schwebte Heine diese Schilderung vor, als er am 7. April 1823 an Immanuel Wohlwill schrieb[3]:

---

[1] E. Elster, Aus H. Heines Nachlaß. Ein bisher ungedrucktes Bruchstück der «Harzreise». In der «Täglichen Rundschau», Unterhaltungsbeilage Nr. 63 vom 15. März 1901.

[2] Keiter, S. 43.

[3] Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 8, S. 363.

... mein inneres Leben war brütendes Versinken in den düstern, nur von phantastischen Lichtern durchblitzten Schacht der Traumwelt, ...?

Die Frage wird sich kaum entscheiden lassen, da Heine das Bild zu knapp gehalten hat, als daß man imstande wäre, an die Vergleichung der beiden Stellen eine feste Vermutung zu knüpfen.

In Hoffmanns «Fragment aus dem Leben dreier Freunde» schildert Severin seinen eignen Zustand; er wurde in einer abgelegenen wilden Partie des Tiergartens von süßem Rosenduft umwallt, erkennt dann jedoch, daß der Rosenduft ein holdes Wesen sei, das er schon längst bewußtlos mit glühender, inbrünstiger Liebe umfangen. Als er die Geliebte mit leiblichen Augen erschauen wollte, da legte es sich wie eine rote Nelke über seine Stirn und ihr Duft betäubte seine Sinne. Er glaubte in Fräulein Pauline Asling das ätherischem Rosenduft entkeimte Wesen zu erkennen (B. 6, S. 134 f.). Heine läßt den Maximilian in den «Florentinischen Nächten» ein ähnliches Erlebnis schildern; Maximilian hat eine Geliebte gehabt, die so ätherischer Natur war, daß sie sich nur im Traum offenbaren konnte. Das Gesicht, das sich so ihm zeigte, hat er weder vorher, noch nachher je erblickt; er schildert die Schönheit des Wesens, die Augen waren sanft wie Blumen, die Lippen etwas bleich aber anmutig gewölbt; er erinnert sich noch, daß er sich mit der Traumgestalt verlobt; er schwelgt noch lange in dem Nachgefühle seines Liebesglückes, und er blieb froh und heiter, obgleich er die Geliebte in seinen Träumen niemals wiedersah (Bd. 4, S. 331). Severins Konflikt mit der Alltagswelt rührt daher, daß er das Bild seiner Träume in der Wirklichkeit sucht, was der Maximilian in den «Florentinischen Nächten» absichtlich vermeidet. Einen charakteristischen Unterschied, den wir schon wiederholt bei Beobachtung ähnlicher Motive bei Hoffmann und Heine feststellten, können wir auch hier wieder sehen: Hoffmann gebraucht das angeführte Bild, um die Handlung fortzuführen, bei Heine bleibt es lediglich eine Episode, die auf die Fortführung der Handlung keinen Einfluß hat. Ob Heine sich in dem Bilde an Hoffmann anlehnt, kann auch hier nicht mit Bestimmtheit entschieden werden.

In der aus den «Florentinischen Nächten» angeführten Stelle findet sich eine Apologie des Traumes, mit der sich Heine vielleicht an eine solche in Hoffmanns «Kater Murr» anlehnt. Kreisler sagt zu der Prinzessin (Bd. 10, S. 142, Z. 1 ff.):

> ... Sie scheinen, Gnädigste, für Träume eben nicht sehr portiert, und doch sind es lediglich die Träume, in denen uns recht die Schmetterlingsflügel wachsen, so daß wir dem engsten festesten Kerker zu entfliehen, uns bunt und glänzend in die hohen, in die höchsten Lüfte zu erheben vermögen. Jeder Mensch hat doch am Ende einen angeborenen Hang zum Fliegen, ...

Die Worte Maximilians in den «Florentinischen Nächten» (Bd. 4, S. 331) lauten:

> Ich denke, Maria, sie hegen kein banales Vorurteil gegen Träume; diese nächtlichen Erscheinungen haben wahrlich ebensoviel Realität wie jene roheren Gebilde des Tages, die wir mit Händen antasten können, und woran wir uns nicht selten beschmutzen.

Aber auch hier ist die Ähnlichkeit nicht so groß, daß man bewußte Anlehnung annehmen könnte; für uns wird durch die beiden Stellen nur bewiesen, daß Hoffmann und Heine in gleicher Weise über das Träumen urteilen.

Heines Erzählung in seinen «Memoiren» (Bd. 7, S. 477) von seinem Großohm, mit dem er sich in seinen Kinderphantasien identifiziert, gemahnt uns geradezu an Medardus und seinen Doppelgänger in den «Elixieren des Teufels» (Bd. 2, S. 168). Heine erzählt, daß er in diesem Traum Dinge sagte, die mit seiner gewöhnlichen Denkweise widerwärtig kontrastierten; das Vorbild hierzu bietet jene Szene in den «Elixieren», in der Medardus träumt, er sei dem geistlichen Gericht überantwortet und solle seine Verbrechen bekennen. Er wollte alles, was er je Sündhaftes und Freveliches begangen, offen eingestehen, aber zu seinem Entsetzen war das, was er sprach, durchaus nicht das, was er dachte und sagen wollte. Man droht ihm mit der Folter, nochmals strengte er sich an, aber in tollem Zwiespalt stand Rede und Gedanke. Reuevoll, zerknirscht bekennt er im Innern alles — abgeschmackt verwirrt, sinnlos war, was der Mund ausstieß. — Wenn Heine sich an diese Stelle aus den «Elixieren» angelehnt hat — mir erscheint es zweifellos —, so haben wir nicht anzunehmen, daß er 1854 bei der Abfassung der Memoiren sich die erwähnten Ereignisse als von ihm selbst erlebt erdacht hat; vielmehr mag die Sache so liegen, daß Heine die «Elixiere» noch in seinen Knabenjahren, also bald nach deren Erscheinen, gelesen hat und daß die erwähnte Stelle auf ihn solchen Eindruck gemacht hat, daß er sich schon damals in einen ähnlichen Traum hineingeträumt hat. Die bloße Möglichkeit eines solchen

Vorganges wird durch das schon (S. 24 f.) erwähnte Experiment Hases bewiesen, der wohl zweifellos reifer und nüchterner war, als Heine zu der betreffenden Zeit, nämlich ungefähr zur Zeit der Abfassung der ältesten «Traumbilder».

Heinrich Keiter vermutet (S. 43), daß Heines Schilderung der Kneipszene in der «Harzreise» (Bd. 3, S. 62 ff.) durch die im «Goldenen Topf« (Bd. 1, S. 232 f.), besonders aber durch die in den «Elixieren des Teufels» (Bd. 2, S. 133 ff.) veranlaßt worden sei. Eine Ähnlichkeit im einzelnen läßt sich kaum herausfinden, und nur ganz im allgemeinen kann man zugeben, daß Heine sich in seiner Schilderung an die beiden erwähnten Szenen anlehnt.

Mit Hoffmannschen Farben scheint Heine ein Bild gemalt zu haben, das er in der «Stadt Lucca» (Bd. 3, S. 394) zeigt; das unheimlich-groteske Bild von den Kranken, die sich gegenseitig ihre Gebrechen vorrechnen und sich so lange verhöhnen, bis sie am Ende aus den Betten springen und den andern Kranken die Decken von den wunden Leibern reißen, könnte auch von Hoffmann stammen; ein bestimmtes Vorbild aus Hoffmanns Werken läßt sich dagegen nicht anführen.

In der Verwendung des Wahnsinns als treibenden Motives in den Erzählungen hat sich Heine sicher durch Hoffmann anregen lassen, wenn dieser auch nicht in dem Umfange «Der Dichter des Wahnsinns» ist, wie Otto zur Linde[1] annimmt. Auf die große Ähn-

[1] O. zur Linde, S. 186: «Der Dichter des Wahnsinns ist Hoffmann. Er benutzt jede passende oder unpassende Gelegenheit, um seine Personen wahnsinnig werden oder sich wenigstens als Wahnsinnige benehmen zu lassen. Hoffmann kennt fast nur Verbrecher und Wahnsinnige. Zuchthaus, Galgen, Selbstmord und Irrenhaus sind die Endstationen der irdischen Pilgerschaft; geht das aber durchaus nicht an, so muß der Held als Büßer ins Kloster gehen.» Das ist zur Lindes abschließendes Urteil über Hoffmann! In dieser Allgemeinheit ist es geradezu böswillig; Zuchthaus und Galgen spielen eine durchaus nebensächliche Rolle in Hoffmanns Erzählungen: durch Selbstmord endigen nur zwei Personen bei ihm, nämlich Nathanael im «Sandmann» (Bd. 3, S. 39) und der Maler Berthold in der «Jesuiterkirche in G.» (Bd. 3, S. 114). Daß der Held als Büßer ins Kloster geht, geschieht gerade einmal, nämlich in der Novelle «Das Gelübde», das damit endigt, daß Graf Xaver von R— in ein Kamaldulenserkloster eintritt; zur Linde hat wahrscheinlich noch des Medardus Rückkehr in das Kloster hierhergerechnet, das ist aber unzulässig, da Medardus nur aus dem Kloster entflohen, jedoch immer Mönch geblieben ist, und gar Kreislers Aufenthalt in der Abtei Kanzheim darf ganz und gar nicht zur Unterstützung von zur Lindes Behauptung herangezogen werden: Kreisler ist, wie in der Erzählung

lichkeit von Heines Ratcliff mit dem Medardus in Hoffmanns «Elixieren» wurde oben bereits hingewiesen (S. 48 f., 56 f.); sie scheinen beide nur das Werkzeug einer außer ihnen liegenden Macht zu sein; das geht so weit, daß sich diese Macht sogar der Stimme ihrer Medien bedient, ohne daß diese sich dagegen wehren können.[1]

Die wahnsinnige Margarete in Heines «Ratcliff» mutet uns wie eine Hoffmannsche Gestalt an; ein bestimmtes Vorbild aus Hoffmanns Werken läßt sich jedoch für sie nicht anführen, da ihr Charakter zu wenig ausgeführt ist und sie zu wenig in die Handlung eingreift.

Heine erwähnt im «Buch Le Grand» (Bd. 3, S. 192, Z. 34 ff.) flüchtig einen Maler, der das Bild der «Madame» recht gut gemalt hat, ohne sie gesehen zu haben; man sagt, er sei wahnsinnig gewesen und habe ihr Bild geträumt. Das Vorbild zu dieser Stelle findet sich in ausgeführter Gestalt in Hoffmanns «Kater Murr». Leonhard Ettlinger, der hochbegabte Maler, wird vom Fürsten und der Fürstin seiner Kunst wegen sehr hochgehalten; er malte ein Bild der Fürstin so ähnlich, als habe er es aus dem Spiegel gestohlen, ohne daß sie ihm jemals gesessen. Der unglückliche Maler liebte insgeheim die Fürstin, und diese Liebe brach zuletzt aus in Wut und Raserei (Bd. 10, S. 138 ff.). Die bewußte Entlehnung erscheint hier zweifellos, um so mehr, als wir gleichzeitig noch zwei andere Stellen aus Hoffmanns Erzählungen angeben können, die Heine vorgeschwebt haben mögen. Heine spricht (a. a. O.) von einem Gemälde, das den Sultan und die Sultanin von Delhi darstellt, und richtet dann an Madame die Frage:

> Erinnern Sie sich, Madame, wie wir oft stundenlang davor standen und die fromme Ursula so wunderlich schmunzelte, wenn es den Leuten auffiel, daß die Gesichter auf jenem Bilde mit den unsrigen so viele Ähnlichkeit hatten?

Diese Ähnlichkeit des betrachteten Bildes mit den davor stehenden Beschauern findet sich in zwei Erzählungen Hoffmanns, nämlich im «Artushof» (Bd. 6, S. 144) und in der «Fermate» (Bd. 6, S. 57 ff.). Im «Artushof» erblickt Traugott zwei Gestalten, die er auf den Wandgemälden bewundert hat, plötzlich lebend vor sich; in der «Fermate» findet Theodor in der Berliner Kunstausstellung im Herbst

---

ausdrücklich festgestellt wird, weit davon entfernt, die Kutte zu tragen als einen Kerker, aus dem man nimmer wieder heraus kann.

[1] Hoffmann, Bd. 2, S. 44, Z. 29 ff. u. ö.; Heine, Bd. 2, S. 334, Z. 5 ff. u. ö.

1814 ein Bild von Hummel, das eine Szene aus seinem eignen Leben mit völliger Porträtähnlichkeit der handelnden Personen darstellt. — Wir können hier wieder den charakteristischen Unterschied zwischen dem Hoffmannschen und dem Heineschen Bilde beobachten, auf den wir schon wiederholt aufmerksam wurden: Heine übernimmt die ihm zusagende breit ausgeführte Handlung und verwendet sie zu einigen ausschmückenden skizzenhaften Strichen in seinem Gemälde.

Fürst Irenäus im «Kater Murr» spricht von dem Umsturz der gesellschaftlichen Verhältnisse in der auf die französische Revolution folgenden Zeit, *als Marquis Siegellack fabrizierten* (Bd. 10, S. 117, Z. 26 f.). Heine spricht in den «Ideen. Das Buch Le Grand» von derselben Zeit; er sagt: . . . *manche Potentaten . . . mußten auf andre Art ihr Brot zu verdienen suchen, und . . . machten z. B. Siegellack* . . . (Bd. 3, S. 153, Z. 1 ff.). Wenn wir nicht etwa annehmen wollen, daß dies eine in jener Zeit gang und gäbe gewesene Wendung war, die Hoffmann und Heine in gleicher Weise als geflügeltes Wort aus dem allgemeinen Sprachschatz entnahmen, so ist die Anlehnung Heines hier ganz offenkundig.

In den «Elixieren des Teufels» spricht Medardus von dem mönchischen Anstand, den keiner ganz abzulegen vermag, ist es auch noch so lange her, daß er das Kloster verlassen; Schönfeld erkennt an seinem Schritt, daß er die Kutte getragen hat.

> Den Mönchen ist eine gewisse schwerfällige ungelenke Geschwindigkeit im Gehen eigen, die durch die lange Kleidung, welche die Schritte hemmt und durch das Streben, sich schnell zu bewegen, wie es der Kultus erfordert, hervorgebracht wird. (Bd. 2, S. 85 f.)

Heine schlägt in der «Stadt Lucca» (Bd. 3, S. 388 f.) vor, der Intendant der Berliner Bühne solle im Krönungszuge in der «Jungfrau von Orleans» die Rollen der katholischen Pfaffen nicht mehr von den gewöhnlichen Statisten, sondern von protestantischen Geistlichen spielen lassen. Die physiognomischen Unterschiede zwischen katholischen und protestantischen Geistlichen wären nicht vom Parterre aus bemerkbar, aber ein geübtes Auge merke wohl, daß sich ihr Gang von dem katholischer Priester und Mönche durch feine Nüancen unterscheide. Es mag dahingestellt bleiben, ob wir hier eine Reminiszenz an Hoffmann vor uns haben, aber die Vermutung liegt nahe, wenn wir die aus den «Elixieren» angeführte Stelle daneben halten.

Von dem Rat Krespel, dem Helden der gleichnamigen Erzählung in den «Serapionsbrüdern», gibt uns Hoffmann (Bd. 6, S. 41, Z. 21 ff.) folgende Schilderung:

> Rath Krespel wurde von zwei Trauermännern geführt, denen er durch allerlei seltsame Sprünge entrinnen zu wollen schien. Er war, wie gewöhnlich, in seinen wunderlichen grauen, selbst zugeschnittenen Rock gekleidet, nur hing von dem kleinen dreieckigen Hütchen, das er martialisch auf ein Ohr gedrückt, ein langer schmaler Trauerflor herab, der in der Luft hin und her flatterte.

Heine entwirft in seiner Denkschrift «Ludwig Börne» ein ganz ähnliches Bild von Börne (Bd. 7, S. 26, Z. 36 ff.):

> ... im gemütlichsten Hundetrapp, lief er mir zur Seite, als wir durch die Straßen wanderten. Ein wunderliches Ansehen gab ihm sein kurzes Mäntelchen und sein weißes Hütchen, welches zur Hälfte mit einem schwarzen Flor umwickelt war.

Die beiden Bilder sind so grotesk und stimmen außerdem in mehreren ihrer Züge derart überein, daß wir nicht gut annehmen können, sie seien unabhängig voneinander entstanden.

In der ersten Vigilie des «Goldnen Topfes» erfahren wir von dem komischen Ungeschick des Studenten Anselmus; er rannte geradezu in einen Korb mit Äpfeln und Kuchen hinein, die ein altes häßliches Weib feilbot; er beschwichtigt die Frau dadurch, daß er ihr seine Börse hinreicht. Anselmus eilt hinweg, und die Alte ruft ihm noch geheimnisvolle Worte nach, die auf die Vorübergehenden einen grausigen Eindruck machen (Bd. 1, S. 176). Heine erzählt in der «Reise von München nach Genua» ebenfalls von einer Obstfrau, über die er hinstolpert; sie wirft ihm im Zorn Früchte nach (Bd. 3, S. 242 ff.). Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Heine die Obstfrau aus Hoffmanns «Goldnem Topf» vorgeschwebt hat.[1]

---

[1] Keiter sagt S. 72: «... die alte Obstfrau aus Hoffmanns 'Goldenem Topf', die dem armen Anselmus so viele Beschwerden bereitet, erscheint bei Heine mit nur geringen Änderungen». Da Keiter nicht die Stelle angibt, an der die Obstfrau bei Heine wiedererscheint, können wir nur vermuten, daß auch er diese Stelle im Auge hat; mir erscheint die Ähnlichkeit der beiden Obstfrauen nicht so groß, daß man berechtigt wäre, von «nur geringen Änderungen» zu sprechen.

Kapitel 8.

Ästhetische Apperzeptionsformen.

Besteht eine wirkliche innere Abhängigkeit zwischen zwei Dichtern, so wird sie sich nicht nur in der Verwendung einzelner ähnlicher Motive, sondern auch im Stil zeigen und eine derartige Feststellung muß als beweiskräftiger für das Abhängigkeitsverhältnis gelten, als die Darlegung, daß eine Reihe von Motiven und Situationen von dem beeinflußten Dichter übernommen worden ist; eine solche Wiederaufnahme kann durch verschiedenartige, auch rein äußerliche Gründe veranlaßt sein. Im Stile wird sich stets die unbewußte Anlehnung am ersten und entschiedensten offenbaren. Die Stilmittel eines Dichters sind nicht äußerlich aufgesetzter Schmuck, sondern sie sind eine Kundgebung seiner Lebensauffassung und Weltanschauung. Läßt sich also eine Abhängigkeit bezüglich des Stiles nachweisen, so ist damit eine innere Beeinflussung nachgewiesen, die mehr beweist als eine gelegentliche Übernahme eines Motives. Gustav Thurau weist in seiner Abhandlung «E. T. A. Hoffmanns Erzählungen in Frankreich» darauf hin, daß Heine Hoffmanns Dichtungen manchen Kunstgriff in der Behandlung seiner Prosa verdankt[1], an anderer Stelle dagegen sagt er, daß Hoffmanns Sprache meist

[1] Gustav Thurau, Hoffmanns Erzählungen in Frankreich (in der «Festschrift zum 70. Geburtstage Oskar Schade, dargebracht von seinen Schülern und Verehrern», S. 239—288 [insbesondere S. 275]; Königsberg i. Pr. 1896); auch als Sonderdruck erschienen.

einfach, anspruchslos und arm ist an auffallenden und originellen Zügen; beidem werden wir nach genauerer Betrachtung der Spracheigentümlichkeiten Hoffmanns zustimmen müssen. — Die Betrachtung der einzelnen Erscheinungen ordnen wir nach ihren Formen, und zwar unterscheiden wir die personifizierende, die methaphorische, die antithetische und die symbolische Apperzeptionsform.

Diejenige Apperzeptionsform, die wir bei Hoffmann am weitaus häufigsten beobachten können, ist die personifizierende oder beseelende. In ihr können wir die Eigenart seiner Phantasie erkennen. Er liebt es, leblose Dinge zu beseelen und lebende Wesen als mit menschlichem Seelenleben begabt auftreten zu lassen. Auch Heine wendet das Kunstmittel der Personifizierung mit Vorliebe an. Eine Vergleichung einiger seiner Personifikationen mit solchen Hoffmanns wird uns beweisen, daß er sich in ihrer Verwendung an diesen anlehnt.

Über die Verwendung der personifizierenden Apperzeption durch Heinrich Heine spricht Alexander Pache in seiner Abhandlung «Naturgefühl und Natursymbolik bei Heinrich Heine»[1]. Seinen Feststellungen können wir uns nicht in allem anschließen; er leugnet eine häufigere Verwendung der Naturbeseelung durch Hoffmann.

Man vergleiche die folgenden Stellen aus Hoffmannschen und Heineschen Dichtungen bezüglich ihrer Ähnlichkeit miteinander.

Hoffmann, Bd. 1, S. 180, Z. 15 f. («Der goldne Topf»):

> der Student Anselmus dachte: das ist denn doch nur der Abendwind, der heute mit ordentlich verständlichen Worten flüstert.

Hoffmann, Bd. 7, S. 242, Z. 28 f. («Das fremde Kind»):

> ... wenn der Morgenwind mit den Büschen plaudert und der alte Waldbach schöne Märchen erzählt.

---

[1] Alexander Pache, Naturgefühl und Natursymbolik bei Heinrich Heine (Hamburg und Leipzig 1904). Pache bezeichnet als Natursymbolik das, was wir Beseelung nennen. Wenn er S. 13 sagt: «Merkwürdigerweise kennt E. Th. A. Hoffmann mit wenigen Ausnahmen reine Natursymbolik sonst absolut nicht; um so bedeutsamer wird die zitierte Stelle», so müssen wir ihm widersprechen. Naturbeseelung findet sich bei Hoffmann sehr oft und zwar stets, wenn er die Natur schildert; hier seien nur wenige Stellen angeführt, die das beweisen: Bd. 3, S. 105, Z. 5 ff.; Bd. 5, S. 45, Z. 13 ff.; Bd. 6, S. 134, Z. 34 ff.; Bd. 10, S. 173, Z. 5 f.; Bd. 14, S. 180 ff. «Die Genesung».

Hoffmann, Bd. 7, S. 23, Z. 1 f. («Der Kampf der Sänger»):

Die Quellen murmelten, die Büsche rauschten wie in heimlichem Liebesgeplauder und dazwischen klagte eine Nachtigall ihr süßes Weh.

Hoffmann, Bd. 7, S. 243, Z. 3 f. («Das fremde Kind»):

... siehst du denn nicht die lieben Maiblümchen, die dich mit hellen freundlichen Augen ankucken?

Hoffmann, Bd. 7, S. 41, Z. 8 f. («Der Kampf der Sänger»):

Blicken dich noch die Blumen an mit frommen Kindesaugen? Willst du noch vergehn in Liebesschmerz bei dem Klagen der Nachtigall?

Hoffmann, Bd. 1, S. 16, Z. 1 ff. («Ritter Gluck»):

Nur eine Sonnenblume schwieg und neigte traurig den geschlossenen Kelch zur Erde.

Hoffmann, Bd. 1, S. 180, Z. 9 («Der goldne Topf»):

... zischelt der Abendwind — ... Blüten singen — ... singen wir mit Blüten und Zweigen ...

Heine, Bd. 3, S. 51, Z. 21 ff. («Die Harzreise»):

... die Vögel singen abgebrochene Sehnsuchtslaute, die Bäume flüstern wie mit tausend Mädchenzungen, wie mit tausend Mädchenaugen schauen uns an die seltsamen Bergblumen, sie strecken nach uns aus die wundersam breiten, drollig gezackten Blätter, spielend flimmern hin und her die lustigen Sonnenstrahlen, die sinnigen Kräutlein erzählen sich grüne Märchen ...

Heine, Bd. 3, S. 71, Z. 28 ff. («Die Harzreise»):

Die hohen Buchen stehen dabei gleich ernsten Vätern, die verstohlen lächelnd dem Mutwillen des lieblichen Kindes zusehen; die weißen Birken bewegen sich tantenhaft vergnügt und doch zugleich ängstlich über die gewagten Sprünge; der stolze Eichbaum schaut drein wie ein verdrießlicher Oheim, der das schöne Wetter bezahlen soll; die Vögelein in den Lüften jubeln ihren Beifall, die Blumen am Ufer flüstern zärtlich: ...

Heine, Bd. 3, S. 26, Z. 9 ff. («Die Harzreise»):

Der kleine Junge stand mit den Bäumen in gar eigenem Einverständnis; er grüßte sie wie gute Bekannte, und sie schienen rauschend seinen Gruß zu erwidern. Er pfiff wie ein Zeisig, ringsum antworteten zwitschernd die andern Vögel, ...

Heine, Bd. 3, S. 43, Z. 15 ff. («Die Harzreise»):

... sobald er aber fort war, fingen die Bäume wieder an zu sprechen, und die Sonnenstrahlen erklangen und die Wiesenblümchen tanzten, ...

Hoffmann, Bd. 5, S. 11, Z. 2 ff.[1] («Klein Zaches»):

Dann war es gewiß, daß sie auf einsamen Spaziergängen im Walde laute Gespräche führte mit wunderbaren Stimmen, die aus den Bäumen, aus Büschen, aus den Quellen und Bächen zu tönen schienen. Ja ein junger Jägersmann hatte sie belauscht, wie sie einmal mitten im dicksten Gehölz stand und seltsame Vögel ... sie umflatterten und liebkosten, und in lustigem Singen und Zwitschern ihr allerlei fröhliche Dinge zu erzählen schienen, worüber sie lachte und sich freute.

Heine, Bd. 5, S. 314, Z. 29 ff. («Die Romantische Schule»):

Es sind besonders die Handwerksburschen [die solch ein Lied gedichtet]. Gar oft auf meinen Fußreisen verkehrte ich mit diesen Leuten und bemerkte, wie sie zuweilen, angeregt von irgend einem ungewöhnlichen Ereignisse, ein Stück Volkslied improvisierten oder in die freie Luft hineinpfiffen. Das erlauschten nun die Vögelein, die auf den Baumzweigen saßen; und kam nachher ein andrer Bursch mit Ränzel und Wanderstab vorbeigeschlendert, dann pfiffen sie ihm jenes Stücklein ins Ohr, und er sang die fehlenden Verse hinzu, und das Lied war fertig.

Heine, Bd. 1, S. 210 («Neuer Frühling», Nr. 17):

... Du hast die Blumen toll gemacht
Die Veilchen, sie sind erschrocken!
Die Rosen, sie sind vor Scham so rot,
Die Lilien, sie sind so blaß wie der Tod,
Sie klagen und zagen und stocken!

O, lieber Mond, welch frommes Geschlecht
Sind doch die Blumen! Sie haben recht,
Ich habe Schlimmes verbrochen!
Doch konnt' ich wissen, daß sie gelauscht,
Als ich von glühender Liebe berauscht,
Mit den Sternen droben gesprochen?

Heine, Bd. 1, S. 83 («Lyrisches Intermezzo», Nr. 45):

Am leuchtenden Sommermorgen
Geh' ich im Garten herum.
Es flüstern und sprechen die Blumen
Ich aber, ich wandle stumm.

Es flüstern und sprechen die Blumen,
Und schaun mitleidig mich an:
Sei unserer Schwester nicht böse,
Du trauriger, blasser Mann!

---

[1] Greinz führt bereits (S. 53) diese Hoffmannsche Stelle mit Gegenüberstellung einer entsprechenden Heines (Bd. 1, S. 210, Z. 17) an.

Heine, Bd. 1, S. 82 («Lyrisches Intermezzo», Nr. 43):

> . . . Wo große Blumen schmachten
> Im goldnen Abendlicht,
> Und zärtlich sich betrachten
> Mit bräutlichem Gesicht; —
>
> Wo alle Bäume sprechen,
> Und singen, wie ein Chor,
> Und laute Quellen brechen
> Wie Tanzmusik hervor; — . . .

Hoffmann, Bd. 1, S. 250, Z. 15 ff. («Der goldne Topf»)[1]:

> Glühende Hyazinthen und Tulipanen und Rosen erheben ihre schönen Häupter und ihre Düfte rufen in gar lieblichen Lauten dem Glücklichen zu: Wandle, wandle unter uns, Geliebter, der du uns verstehst — unser Duft ist die Sehnsucht der Liebe — wir lieben dich und sind dein immerdar! — . . . Es rischeln und rauschen die dunkeln Büsche — die hohen Bäume: Komme zu uns! . . . Die Quellen und Bäche plätschern und sprudeln: Geliebter wandle nicht so schnell vorüber, . . . Im Jubelchor zwitschern und singen bunte Vögelein: Höre uns, höre uns, . . :

Heine, Bd. 3, S. 39, Z. 1 ff. («Die Harzreise»):

> Düfte sind die Gefühle der Blumen, und wie das Menschenherz in der Nacht . . . stärker fühlt, so scheinen auch die Blumen sinnig verschämt erst die umhüllende Dunkelheit zu erwarten, um sich gänzlich ihren Gefühlen hinzugeben und sie auszuhauchen in süßen Düften.

Fünf von den eben angeführten Parallelstellen Heines sind aus der «Harzreise», in ihr zeigt sich also der Einfluß Hoffmanns besonders stark.

Vergleichen wir die angeführten Stellen miteinander, so erscheint ein Hauptunterschied bemerkenswert: Heine stellt sich über seinen Stoff; er behandelt ihn infolgedessen objektiver als Hoffmann; dieser dagegen scheint ganz durch die Darstellung gefangen zu sein. Die sämtlichen aus Hoffmann gebrachten Stellen sind phantastischer als die Heines. Heine verliert nie den Boden der Wirklichkeit unter den Füßen, während Hoffmann fast selbst an die flüsternden Bäume und sprechenden Blumen zu glauben scheint. Darauf beruht auch

---

[1] Keiter hat S. 43 diese Stelle aus dem «Goldnen Topf» mit der entsprechenden Parallelstelle aus Heine (Bd. 3, S. 39, Z. 1 ff.) angegeben; er sagt dort: «Auch in Naturschilderungen erkennt man den Einfluß des tollen Romantikers. Unzweifelhaft schwebte Heine folgender Erguß seines talentvollen Vorgängers in 'Der goldene Topf' vor: . . .».

die verschiedenartige Wirkung Hoffmannscher und Heinescher Personifikationen: die Hoffmannschen wirken wahrscheinlicher, Heine kommt es oft nur darauf an, ein gelegentliches poetisches Bild zu liefern, oder auch nur einen Witz zu machen. Schließlich können wir auch hier wieder beobachten, daß ein breit ausgeführtes Bild Hoffmanns sich in verkürzter und pointierter Gestalt bei Heine wiederfindet.

Sehr gelungen erscheint Heines Erzählung von dem kleinen Jungen (in der «Harzreise», Bd. 3, S. 26), der die Bäume als alte Bekannte begrüßt; Heine hat — sehr geschickt — darauf verzichtet, selbst festzustellen, ob die Bäume wirklich den Gruß des Knaben erwidert haben, oder ob sie nur zufällig gerauscht haben, ob die Vögel wirklich dem Jungen geantwortet haben, oder ob sie sich nur in ihrem Gesange nicht haben stören lassen. Die ganze Schilderung gewinnt ungemein dadurch, daß der Dichter es dem Leser überläßt, das poetische Bild zu ergängen.

Die aus der «Harzreise» angeführte Stelle, welche das Hinabsprudeln der Ilse vom Brocken beschreibt (Bd. 3, S. 71, Z. 28 ff.), gehört — streng genommen — ihrem Inhalte nach nur teilweise hierher: erst die beiden letzten Gedanken stellen eine Begabung mit menschlichem Seelenleben dar, die vorhergehenden sind Metaphern. Ist Heine im ersten Teile seiner Schilderung anschaulich und übermittelt er uns in glücklicher Weise den Stimmungsgehalt der Harzlandschaft, so müssen wir andrerseits zugeben, daß die Birken, die sich tantenhaft bewegen, und der Eichbaum, der wie ein verdrießlicher Oheim dreinschaut, komisch wirken und den poetischen Eindruck geradezu zerstören. Trivial und gesucht erscheint auch der Vergleich, die Bäume flüsterten mit Mädchenzungen (Bd. 3, S. 51, Z. 21 ff.). — Besonders kühn erscheint uns Heine in der folgenden Stelle der «Harzreise»: . . . *und die Wiesenblümchen tanzten* . . . (S. 43, Z. 15 ff.). Bei den bisher besprochenen Bildern hält sich Heine insofern mehr an die Wirklichkeit, als er nur den unbelebten Gegenständen Eigenschaften oder Tätigkeiten zuschreibt, die einigermaßen begründet erscheinen; er läßt die Bäume flüsternd miteinander reden: ein Bild, das bei einer poetischen Schilderung sehr nahe liegt, denn der durch die Blätter streichende Wind bringt ein Geräusch hervor, das auch von phantasielosen Menschen leicht für murmelndes Gespräch gehalten werden kann; ebenso verhält es sich mit der

Sprache des Baches und der Quelle. Daß die Phantasie des Hörers und des Erzählers dieses Gespräch auch von den Blumen, die am Bachufer stehen, ausgehen lassen kann, liegt nahe, aber daß die Blumen tanzen, ist ein ferner liegendes Bild, das jedoch in dem Zusammenhange, in dem Heine es bringt, durchaus ästhetisch wirkt: sein langweiliger Begleiter hat ihn verlassen, und nun scheint die ganze Natur seine Freude darüber zu teilen; hatte ihn die Anwesenheit des Philisters in seinem poetischen Empfinden gestört, so konnte er sich jetzt wieder seinen Phantasien überlassen, so daß er alle Erscheinungen, von denen er erzählt, wirklich zu erblicken glaubt. Das Gedicht «Was treibt dich umher in der Frühlingsnacht?» (Bd. 1, S. 210) zeigt uns, mit welcher Kunst Heine seine Stilmittel verwendet; er beseelt nämlich die Blumen, indem er ihre natürlichen Eigenschaften als Folge von Gefühlserregungen darstellt.

Die aus Heine angeführten Stellen zeichnen sich durch Klarheit und Anschaulichkeit aus, ein Teil der aus Hoffmann gegebenen Zitate zeigt eine gewisse Verschwommenheit, so die aus dem «Ritter Gluck» angeführte Stelle (Bd. 1, S. 16, Z. 1 ff.), die auch im Zusammenhange nicht durchaus verständlich wird. Der ganze in Frage kommende Abschnitt gibt eine allegorische Darstellung der Tätigkeit des Komponierens; bei der Masse der angewandten Bilder würde es zu weit führen, hier im einzelnen darauf einzugehen, es ist für unsere Untersuchung auch unwesentlich.

Auch die aus Hoffmanns «Klein Zaches» angeführte Stelle (Bd. 5, S. 11, Z. 2) ist eine Allegorie. Unter den fremden, seltsamen Vögeln, mit denen Fräulein von Rosenschön Zwiesprache hält, hat man etwa fremde ausländische Märchen oder ähnliches zu verstehen, jedenfalls ist der durch die Hoffmannschen Beseelungen und Begabungen mit rein menschlichen Eigenschaften erzeugte Gedankeninhalt bedeutend verwickelter als in den entsprechenden Stellen Heines. Der Stil des Dichters leidet durch solche Bilder, da er dadurch verworrener und dunkler wird, Heine verwendet diese Kunstmittel meist nur, um durch sie eine größere Deutlichkeit herbeizuführen.

Der Unterschied dieser oben angeführten Stelle von der unmittelbar darauf folgenden aus Heines «Romantischer Schule» ist charakteristisch für die beiden Dichter. Hoffmann erzielt Märchenstimmung: Fräulein von Rosenschön, die aber eigentlich die Fee Rosabelverde ist, empfängt den Besuch seltsamer Vögel mit buntem, glänzendem

Gefieder, und diese erzählen ihr allerlei fröhliche Dinge. Das Bild mit seiner reichen Farbenverteilung mutet uns an wie eine Schilderung aus «Tausend und einer Nacht». Dagegen halte man die Anspruchslosigkeit des von Heine gebrauchten Bildes, dessen Wirkung gerade infolge dieser Anspruchslosigkeit um so echter und tiefer wird. Heine schildert das Entstehen des Volksliedes; seine handelnden Personen sind keine Feen mit hochklingenden Namen, sondern Handwerksburschen, und nicht fremdartige Vögel mit goldstrotzendem Gefieder sind bei ihm die Vermittler, sondern einfach «die Vöglein, die auf den Baumzweigen saßen», also gewöhnliche Vögel, vielleicht nur Sperlinge. So mutet uns Heines Schilderung selbst wie ein deutsches Volkslied an. Um Hoffmann gerecht zu werden, müssen wir noch darauf hinweisen, daß das oben besprochene Bild der ganz märchenhaften Erzählung angepaßt ist, die nichts weiter sein will als *die lose, lockre Ausführung einer scherzhaften Idee.* Heine dagegen durfte sein Bild nicht überladen, denn er schrieb es für eine ernste Abhandlung nieder, nämlich für «Die Romantische Schule».

Stellen wir oben an einem von Hoffmann gebrauchten Bilde fest, daß er dunkel und schwer verständlich wirke, so soll das kein generelles Urteil bilden; auch er erreicht es, mit wenigen Worten eine von ihm gewünschte Stimmung bei dem Leser zu erzeugen, so z. B. in dem oben gebrachten Zitate aus dem «Kampf der Sänger» (Bd. 7, S. 23, Z. 1 f.): . . . *die Büsche rauschten wie in heimlichem Liebesgeplauder und dazwischen klagte eine Nachtigall ihr süßes Weh.* Diese beiden Zeilen geben gleichsam den Grundakkord für die ganze nachfolgende Erzählung an; ähnlich wirkt auch das aus dem «Fremden Kinde» angeführte Zitat (Bd. 7, S. 243, Z. 2 f.); aus der Frage der kleinen Christlieb: *Aber Herr Magister, siehst du denn nicht die lieben Maiblümchen, die dich recht mit hellen freundlichen Augen ankucken?* erkennen wir, auf wie vertrautem Fuße die beiden Kinder, Christlieb und Felix, mit der sie umgebenden Natur stehen; in ihrem harmlosen Verkehr mit den Bäumen und Tieren des Waldes erinnern sie an den oben erwähnten Knaben in Heines «Harzreise», der die Sprache der Bäume zu verstehen scheint.

Die Beseelung von Pflanzen und die Vermenschlichung von Tieren ist ein nahe liegendes Stilmittel, das besonders die Romantiker gern und oft angewendet haben. Weniger gebräuchlich ist die Personifizierung von abstrakten Begriffen; je eigentümlicher und ungebräuch-

licher eine derartige Vorstellung ist, um so mehr wird für unsere Untersuchung durch eine etwaige Wiederkehr in gleicher oder ähnlicher Gestalt bei dem jüngern Dichter bewiesen. — Ein solches fernliegendes Bild ist es, sich den Wahnsinn personifiziert zu denken, wie es in den im folgenden angeführten Stellen geschieht.

Hoffmann, Bd. 2, S. 162, Z. 34 («Die Elixiere des Teufels»):

> ... ich fühle es, daß Wahnsinn mir durch Nerv und Adern zu toben beginnt ...

Heine, Bd. 1, S. 32, Z. 17 («Junge Leiden», Nr. 5):

> Wahnsinn wühlt in meinen Sinnen, ...

Hoffmann, Bd. 3, S. 35, Z. 30 («Der Sandmann»):

> Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen und fuhr in sein Inneres hinein Sinn und Gedanken zerreißend.

Hoffmann, Bd. 10, S. 140, Z. 4 («Kater Murr»):

> Von jeher hatte er die fixe Idee, daß der Wahnsinn auf ihn lauere, wie ein nach Beute lechzendes Raubtier, und ihn einmal plötzlich zerfleischen werde; ...

Heine, B. 2, S. 325, Z. 8 f. («Ratcliff»):

> Weh' deinem Hirnfuttral, es müßte bersten,
> Und Wahnsinn würde gucken aus den Ritzen!

Hoffmanns Personifikationen sind hier sehr grausig, wie der Wahnsinn selbst, den er verkörpert; der Wahnsinn ist ihm ein wildes Tier, das dem Menschen auflauert; Heines Bild von dem Wahnsinn, der aus den Ritzen des Hirnfutterals gucken wird, ist weniger glücklich, es wirkt eher grausig grotesk.

Eine merkwürdige Personifizierung findet sich übereinstimmend bei Hoffmann wie bei Heine; sie personifizieren den Gedanken. In den «Elixieren des Teufels» (Bd. 2, S. 95, Z. 18 f.) sagt Belcampo von sich selbst, er treibe Unzucht mit schönen jungfräulichen Gedanken, im «Kater Murr» (Bd. 10, S. 28, Z. 8 ff.) findet sich die Wendung: *Da kam der Gedanke ... in andrer Gestaltung auf mich los.* Heine spricht in seinen «Memoiren»[1] von einer *Zwangsjacke für Gedanken;* er stellt sich also die Gedanken als Wesen vor, die sogar menschlichen Erkrankungen unterworfen sind.

---

[1] Bd. 7, S. 462, Z. 13 f.; vgl. außerdem die zahlreichen Stellen, die O. zur Linde, S. 116 f., aufzählt.

Hoffmann läßt in seinen Erzählungen wiederholt Tiere als mit menschlichem Seelenleben begabt auftreten; es sei nur erinnert an «Kater Murr», «Hund Berganza», «Nußknacker und Mausekönig», «Meister Floh» und einzelne Stellen aus dem «Goldnen Topfe». Alle Romantiker vermenschlichen Tiere, als erster wohl Tieck in seinem «Gestiefelten Kater» und im «Prinz Zerbino». Bei Heine könnte man eine überaus große Anzahl von einzelnen Fällen aufzählen, in denen er sich des gleichen Stilmittels bedient. Besonders oft stattet er Vögel (und unter diesen besonders die Nachtigallen) mit menschlichem Seelenleben aus. Das einzige größere Werk, in dem er die ganze Handlung auf eine solche Personifizierung aufbaut, ist der «Atta Troll», dessen literarisches Vorbild Hoffmanns «Kater Murr» oder «Hund Berganza» sein mag (vgl. oben S. 60 f.).

Die metaphorische Apperzeption ist bei unsern beiden Dichtern häufig zu verfolgen, und in mancher Hinsicht läßt sich auch hier Anlehnung des jüngern Dichters an den ältern erkennen. Hoffmann erzählt in «Johannes Kreislers Lehrbrief» (Bd. 1, S. 316 ff.) von einem großen, mit allerlei wunderbaren Moosen und rötlichen Adern durchwachsenen Stein. Unter diesem hatte man einst die Leiche eines ermordeten Mädchens gefunden, das während seines Lebens die Musik geliebt hatte. Nach ihrem Tode nistet eine Nachtigall in der Nähe des Steines. Den kleinen Johannes zieht es unwiderstehlich zu dem Steine hin, an dessen Moosen und Kräutern, die die seltsamsten Figuren bilden, er sich nicht satt sehen kann; es scheint ihm, als wären unbekannte Gesänge in den Moosen wie in geheimen wundervollen Zeichen aufbewahrt. An diese Erzählung lehnt sich Heine an in seiner Lobpreisung des Nibelungenliedes in der «Romantischen Schule» (Bd. 5, S. 316, Z. 2 ff.):

> Es ist eine Sprache von Stein, und die Verse sind gleichsam gereimte Quadern. Hie und da, aus den Spalten, quellen rote Blumen hervor wie Blutstropfen oder zieht sich der lange Epheu herunter wie grüne Thränen.

Bewußte und beabsichtigte Anlehnung erscheint mir hier zweifellos, das gebrauchte Bild ist zu ungewöhnlich und die Ähnlichkeit im einzelnen ist zu groß, als daß man zufällige Übereinstimmung annehmen dürfte. Heine hat das Hoffmannsche Symbol in eine Metapher verwandelt, indem er den ganzen Vorstellungsinhalt auf das Nibelungenlied übertragen hat; sein Vergleich ist treffend, denn er charakterisiert in prägnanter Weise den Inhalt des Epos.

Ähnlichkeit läßt sich in einer Menge kurzer metaphorischer Wendungen erkennen, die jedoch nicht so eigenartig sind, daß sich ihre Aufzählung rechtfertigte. Eine nicht gerade gewöhnliche Wendung kehrt bei Hoffmann in nahezu ermüdender Häufigkeit wieder, nämlich die, daß er eine Gemütsbewegung als *eiskalten Schauer, der das Innere durchbebt,* o. ä. empfindet und schildert; bei Hoffmann habe ich nicht weniger als 40 einzelne Beispiele festgestellt. Es mag als ein Beweis gelten, wie eng sich Heine an Hoffmanns Stil anlehnte, daß auch bei ihm eine Reihe von Beispielen, die mit den Hoffmannschen zum Teil große Ähnlichkeit zeigen, zu finden sind. Die Anzahl ist entsprechend geringer als bei Hoffmann, aber doch noch ziemlich hoch; bei ihm sind es zwölf einzelne Fälle.[1]

Die antithetische Apperzeption spielt in Heines Denken eine große, in demjenigen Hoffmanns dagegen nur eine unbedeutende Rolle. Von Hoffmanns Antithesen sind durch Heine nur sehr wenig wieder aufgenommen; zu besprechen sind von uns nur die beiden folgenden.

Georg Büchmann weist in seinen «Geflügelten Worten»[2] auf die Herkunft der Wendung «Gute Leute und schlechte Musikanten» hin; das Wort findet sich zuerst in dem Lustspiel Clemens Brentanos «Ponce de Leon»[3]. Hoffmann übernimmt es im «Kater Murr» in der zugespitzten Gestalt: *Ihr guten Leute und schlechten Musikanten*

[1] Hoffmann, Bd. 1, S. 20, Z. 9; S. 82, Z. 15; S. 188, Z. 31; S. 193, Z. 29; S. 202, Z. 26; S. 216, Z. 30; S. 253, Z. 1; S. 260, Z. 1. — Bd. 2, S. 21, Z. 20 (Herr Prof. G. Ellinger hatte die Liebenswürdigkeit, mich auf diese Stelle aufmerksam zu machen, vgl. auch: Gustav Karpeles, Heinrich Heine und der Rabbi von Bacherach, S. 24, Wien 1895); Bd. 2, S. 31, Z. 6; S. 44, Z. 23; S. 67, Z. 26; S. 149, Z. 25; S. 158, Z. 36; S. 168, Z. 32; S. 170, Z. 1; S. 176, Z. 28; S. 179, Z. 6; S. 187, Z. 10; S. 192, Z. 7; S. 195, Z. 7; S. 201, Z. 20; S. 204, Z. 23; S. 251, Z. 25. — Bd. 3, S. 30, Z. 22; S. 169, Z. 37; S. 186, Z. 39; S. 200, Z. 3. — Bd. 4, S. 31, Z. 19. — Bd. 6, S. 41, Z. 28; S. 110, Z. 36; S. 133, Z. 1. — Bd. 7, S. 52, Z. 29. — Bd. 8, S. 98, Z. 16. — Bd. 10, S. 88, Z. 5; S. 103, Z. 10; S. 137, Z. 28; S. 189, Z. 12. — Bd. 14, S. 7, Z. 10. — Bd. 15, S. 62, Z. 27. — Heine, Bd. 1, S. 20, Z. 2; S. 138, Z. 16 und 37; S. 140, Z. 9; S. 437, Z. 11. — Bd. 2, S. 336, Z. 2. — Bd. 3, S. 40, Z. 30; S. 41, Z. 18. — Bd. 4, S. 456, Z. 29; S. 462, Z. 11 (den Hinweis auf die Stelle verdanke ich Herrn Prof. Ellinger). — Bd. 4, S. 484, Z. 11. — Bd. 7, S. 128, Z. 5.

[2] Georg Büchmann, Geflügelte Worte. Fortgesetzt von Walter Roberttornow, bearbeitet von Eduard Ippel. S. 252 f. (21. Aufl., Berlin 1903).

[3] Ponce de Leon, 5. Aufz., 2. Auftr. (Cl. Brentano, Ausgewählte Werke hrsg. von Max Morris. Bd. 1, S. 145, Leipzig o. J. [1904]).

(Bd. 10, S. 140, Z. 19 ff.). Heine zitiert in den «Ideen. Das Buch Le Grand» (Bd. 3, S. 168, Z. 24) die Worte und gibt als Quelle Brentanos Lustspiel an, aber er schließt sich im Wortlaute seines Zitates an Hoffmann und nicht an Brentano an; es ist also wahrscheinlich, daß ihm neben Brentanos Lustspiel auch die betreffende Stelle aus dem «Kater Murr» gegenwärtig war.[1] In dieser Gestalt ist die Antithese von den guten Leuten und schlechten Musikanten jetzt Allgemeingut geworden.

Im «Kampf der Sänger» (Bd. 7, S. 22, Z. 13 ff.) schildert Hoffmann im Beginne der Erzählung, wie Einer im einsamen Gemach sitzt und Rittergeschichten liest, während es draußen stürmt und regnet. Eine ähnliche Situation bildet den Eingang von Heines Jugendromanze «An eine Sängerin» (Bd. 1, S. 51); Greinz (S. 88) nimmt hier eine Anlehnung an Hoffmann an. Die Ähnlichkeit ist jedoch nicht so groß, daß man sich seiner Annahme anschließen müßte.

Wir stehen am Schlusse unsrer Untersuchung. Die Frage, ob sich bei Heine ein Einfluß der Hoffmannschen Dichtungen beobachten läßt, müssen wir für beantwortet halten: der Einfluß Hoffmanns auf Heine ist zweifellos; er macht sich besonders stark in seiner ersten Schaffensperiode geltend; dann wird er nach und nach schwächer, jedoch sind noch in Werken aus den letzten Jahren Heines hin und wieder Reminiszenzen an Hoffmann zu finden, die deutlich genug sind, um als solche erkannt werden zu können. Dies ist um so wichtiger, als wir wissen, daß Heine sich Ende der zwanziger Jahre als Gegner Hoffmanns bekannte. — Heine ist dagegen wohl nie ein sklavischer Nachahmer Hoffmanns; in den meisten Fällen versteht er es, das vorgefundene Bild zu bereichern und mit neuen glänzenden Farben zu schmücken, so daß es in verjüngter Gestalt wieder zu neuem Leben erwacht.

[1] Dieser Hinweis ist bereits von G. Roethe in seiner Schrift «Brentanos Ponce de Leon», S. 11, Anm. 1 (Berlin 1901), gebracht worden.

Register.

Die Ziffern geben die Seitenzahlen an; A. bedeutet Anmerkung.

Druckfehlerverzeichnis.

S. 3, Z. 9, lies: Wilmanns statt Wilmans.
S. 9, Anm. 3. Im Text fehlt der Exponent in dem Zitat aus Heines Brief; lies «Kater Murr»[3].
S. 13, Z. 17 v. u. lies: schärfern statt schäfern.
S. 47 Überschrift lies: Religiosität statt Religiösität.
S. 57, Z. 16 v. o. lies: Florentinischen statt Florentischen.

Inhalt.













